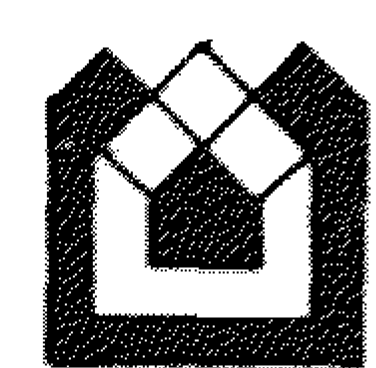
المجلس الأعلى للثقافة

ملامح المسرح البولندى التجريبى المعاصر

د. هناء عبدالفتاح



المجلس الأعلى للثقافة

ملامح المسرح البولندى التجريبى المعاصر

د. هناء عبد الفتاح

اهـــداء

إلى دوروتـــا

زوجتى الحبيبه

لولا مساندتها الدائمة، لما قامت هذه الدراسة، وغيرها من مؤلفاتى وترجماتى.

المؤلف

إهــداء

إلى روح أبى الأديب عبد الفتاح غبن الذى علمنى: كيف أقرأ .. وكيف أكتب .. ولماذا أحيا؟!

أهدى له هذا الكتاب عرفانا بجميله

هناء عبد الفتاح

فهرس

على سبيل التقديم :

يقوم اختيارى فى هذه الدراسة لأهم ثلاثة فرسان فى المسرح البولندى المعاصر على أساس أن لغتهم المسرحية جديدة ، وأنهم أثروا تأثيرا جوهريا فى المسرح العالمى المعاصر.. جروتوفسكى وشاينا وتوماشيفسكى ، يجمع بينهم العديد ويفرق فيما بينهم الكثير .. يربط فيما بينهم التغيير ، ليس تغيير المسميات أو الأبنية أو الأساليب المسرحية النمطية ليصبحوا طليعيين ومجربين جدد فقط ، بل أن أهم إنجازاتهم هو الإنسان .. الوصول إلى روح الإنسان ، التنقيب فى داخله عن الجوهر الذى افتقد فى المسرح التقليدى أو الأكاديمى بتقنياته السلفية ، ومناهجه التى عفا عليها الزمن من جهة ، والذى أضاعه المسرح التجارى الاستهلاكى الرخيص الذى أصبح جسد الإنسان مادته ، فأضاع روحه من الجهة الأخرى . جوهر مسرح هؤلاء الفرسان الثلاثة هو الاقتراب بواسطة المسرح من هموم الإنسان الحقيقية ، وهم لا يتوسلون للوصول إلى ذلك عن طريق الترفيه عنه أو اللهو به أو معه، بل يحاولون الوصول إلى الطريق المشترك .. إلى ذلك المتفرج .. الإنسان.

فى تجارب هؤلاء الكثير من التغيرات والتعديلات والأطروحات الجديدة على مستوى الشكل (الصياغة) والمضمون (النص والفكرة والرسالة) والتقنيات الجديدة ، لكن أهم هذه المتغيرات المبتكرة فى مسرح هؤلاء هو اكتشافهم لعلاقات جديدة بين :

- الكلمة والممثل .
- الممثل وفنون التشكيل .
- الممثل وجسده .
- العرض المسرحى والمتفرج .

هذا هو الإطار الأهم الذى جاء به رجال المسرح الثلاثة الأحياء .

وقع اختيارى لهؤلاء عن قصد ، لأنهم أحياء ما يزالون يبدعون على الرغم من بلوغهم مرحلة متقدمة من العمر ، يصل عمر شاينا إلى أكثر من سبعين عاما ، وجروتوفسكى وتوماشيفسكى ما بعد الستين ، لكنهم ما يزالون ينتجون ويبدعون . ولم تشمل هذه الدراسة أسماء مبدعين آخرين أمثال : كانتور ، وسفينارسكى ، وأكسير ، وديميك .. وغيرهم من رجالات المسرح البولندى ، ولعل أهمهم على الاطلاق «تادووش كانتور» ؛ لا لشىء الا أن دوره فى المسرح العالمى المعاصر، ينفرد بمكانة خاصة تحتاج لدراسة منفصلة عنه، تشير إلى مسرحه الذى أدى وما يزال يؤدى ـ رغم موته ـ دورا هاما فى تشكيل مفردات المسرح العالمى اليوم .

الملاحظة الأخيرة إننا بهذه الدراسة نسعى إلى إلقاء الضوء على مبدعين لهم دور عالمى فى المسرح الأوروبى وغيره .. ويكاد يكون الحديث عنهم كالحديث عن المجهول رغم ترجمة كتاب جروتوفسكى (نحو مسرح فقير) منذ سنوات فى العراق إلى اللغة العربية، وكتاب (دروس فى مسرح جروتوفسكي التجريبى) ـ وهو من إصدارات المهرجان الدولى الخامس للمسرح التجريبى فى العام الماضى بمصر. نحن فى حاجة ماسةوضرورة ملحة للتعرف على هؤلاء من أجل الاستفادة من تجاربهم وخبراتهم فى مسرحنا العربى المعاصر .

المؤلف

الفصل الأول

المسرح والحرية
فى ضوء التجربة البولندية

كان هذا فى مارس عام ١٩٦٨ ، أول حادث احتجاج قومى بعد ثورة الشباب عام ١٩٥٦ ، احتجاج المثقفين البولنديين ضد سياسة «فواديسواف جومووكا[١]» وحكومته . كان جومووكا آنذاك الرئيس الفعلى للحكومة، والسكرتير الأول لحزبها العمالى. وكانت من أهم اهداف سياسته فى البداية، سعيه لتوحيد فئات الشعب البولندى فى طبقة بروليتارية تنتمى بكليتها إلى النظام القائم وتدعو إليه، كما كان هدفه تعليم الأميين من الشعب البولندى، والهاءه بالثقافة والفنون، لإبعاده ـ عن قصد ـ عن نقد كل ما هو سياسى. عندما تولى جومووكا السلطة كان شعاره «بناء ألف مدرسة» يتم انشاؤها واستكمالها فى العيد الألفى لقيام الدولة البولندية، تحقق هذا الشعار بالفعل على مدار عشر سنوات . ومنذ عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٦٦ ألغيت الأمية فى البلاد، وازدادت بدورها حركة التنوير، ويقع جومووكا فى مصيدة خطأه التاريخى والفكرى .

فالشعب البولندى، بفضل تعليمه وثقافته وفنونه ، يزداد تطلعا وتفكيرا فى مستقبل بلاده، ولم تعد القضية السياسية منفصله عن قضيته الفكرية والاجتماعية، بل انصبت جميعها لتعبر عن نفسها فى تشكيل القضية

الثقافية ، وأصبحت الثقافة والفنون الخبز اليومى الذى يصبح للفرد بمثابة الرى للظمأ الروحى للجسد الذى قد شبع.

ثار الفكر، ليقوم بالاحتجاج عندما أوقفت سلطة الرقابة حرية الكلمة وثار الشعب البولندى عندما قررت السلطات البولندية آنذاك إيقاف العرض المسرحى القومى (الأجداد) لقد كان هذا العرض ومضمونه وشكله، وثيقة احتجاج تشكلت فى انفجار. (فالأجداد) يمثلون للشعب البولندى / السلافى الأصول والجذور والتواصل، إنهم يرون فى العمل المسرحى حريتهم المفقودة.

يبدأ العرض المسرحى بعد نصف ساعة متأخرا عن موعده. يدخل الجمهور صالة العرض ليشغل جزءا صغيرا من الأماكن التى لم تُشْغل جميعها بعد، فقد ساد اعتقاد غير صحيح من أن كل المقاعد شاغرة، بينما كان المتفرجون يقفون أمام «شباك التذاكر» وأبواب المسرح فى صفوف طويلة، تطالب بالدخول. فبحوزتها بطاقات اشتروها منذ شهور مضت، ولا يريدون التنازل عنها أو استرداد ثمنها، مؤكدين أنه لا بديل لهم عنها إلا ـ بمشاهدة العرض المسرحى. أما فى صالة العرض نفسها، فيتواجد عدد غير ضئيل من الفنانين والأدباء والمتخصصين فى الأدب البولندى ولغته، والصحفيين، والمسئولين عن دور النشر، وفى أعلى المسرح، تزخر شرفاته بعدد ضخم من الشباب.

كان المناخ العام شديد التوتر والإثارة، وقسم من جمهور المتفرجين لا يعرف النص المسرحى جيدا، ومعظمهم يحفظونه عن ظهر قلب. عندما بدأ

العرض، نسمع فجأة تصفيق الجماهير المتدفقة لكل ما يقال، فهم يشجعون كل لحظة تحمل مضمونا فكريا أو سياسيا يشاهدونه فوق الخشبة، ويصغون إليها، لكل ما يمس قضاياهم التاريخية عن قرب أو عن بعد.

كان هذا التشجيع والحماس موجهيّن ـ قبل كل شيء ـ إلى فكر النص الدرامي، وليس إعجابا بالممثلين فقط، أو بتفسير المخرج ورؤيته فحسب. أُسْدِل الستار ، ثم رُفِع الستار من جديد أمام الممثلين الأبطال للتحية مرات عديدة ولفترة زمنيةغير قصيرة، ليسدل الستار أخيرا فيخرج الممثلون لاهثين من «كواليس» المسرح ثم إلى خارجه، دون أن يحدث شيء غير متوقع فوق أرض المسرح. ومع إسدال الستار النهائي لا يتوقف التصفيق .. هنا يصيح المتفرجون هاتفين: «الاستقلال بدون رقابة» ـ «نريد المخرج ديميك». يستمر ذلك زمنا .. يتفرق بعدها الجمهور سريعا فى هدوء .. ليتحول «ميدان المسرح» الذى يقع فيه مقر المسرح القومى البولندى، إلى ميدان خامد بعد معركة قتال ، لم يكن ثمة شرطة، وينهمر المطر. يقول شاهد عيان:

« (...) ظننت أن ما حدث منذ خمسين عاما مضت قد يتكرر! .. فيتجه شباب مثل أولئك الذين كانوا يصفقون استحسانا وإعجابا بما يرونه، يتجهون احتجاجا إلى Belweder البلفيدير ـ مقر الحكومة البولندية ـ ولكننا في منتصف القرن العشرين، والمطر ينهمر، ولذلك من المؤكد أن هؤلاء الشباب لن يتجهوا إلى أى مكان، وإنما سيعودون إلى بيوتهم فى هدوء . ومع ذلك فقد حدث مالم أتوقعه. سار هؤلاء الشباب بالفعل نحو

شارع تريمباتسكى بوارسو ... حيث انتظرتهم جماعة أخرى لم تتمكن من مشاهدة العرض المسرحى ، لينضم إلى الجماعيتن جمع آخر من الجمهور، شاهد العرض المسرحى ، وقد بلغ عددهم حوالى ثلاثمائة فرد . عثروا فجأة على «ألوية» كُتبتْ عليها شعارات كانت معظمها تنادى «بالحرية للأدب» وبأن «المسرح قَدَرُنا»[٢] .

اتجهوا فى بداية مسيرتهم نحو كنيسة «كارميلنوف» كى يتلمسوا فى أحـضـانهـا البـركـة ، ثم سـاروا نحـو تمثـال الشـاعـر الدرامى «آدم ميتسكيفيتش»[٣] مؤلف مسرحية (الأجداد) .

وهناك تحت أقدامه وضعوا ، بدلا من باقات الزهور ، ألويتهم المطالبة «بالحرية للكلمـة» و «الحرية للمسـرح» . فى أحد شوارع العاصـمـة ، بالتحديد فى أحد أزقاتها المؤدية إلى مركز المدعى العام ، كانت الشرطة بانتظارهم ، لتبدأ حركة تفريقهم ، يتلوها اشتباك ينتهى باعتقال خمسين شخصا ، جمعوهم فى عربة مغلقة إلى مكتب شرطة وسط المدينة وهناك بعد التحقيق معهم وتسجيل أسمائهم ، يخرج قسم منهم ، وقسم يُأخذونه مرة ثانية إلى عربة مغلقة ، ليتجهوا نحو المركز الرئيسى للشرطة بالعاصمة ، يبقون هناك الليل بأكمله حتى اليوم التالى .

ويُحْكم على كل منهم بأحكام سريعة تصل إلى غرامة قدرها ألفان وخمسمائة زولتى[٤] ، مع السجن المؤقت ، جزاء لهم على ما ارتكبوه بهدف الإخلال بالنظام العام . كان معظم هؤلاء طلبة جامعيين بكليات الاجتماع والفلسفة ، والبقية الباقية من الجمهور العادى الممثل لرجل

الشارع . وبعد قرائة الحكم ، يقوم واحد من الجالسين فى مقاعد المحلفين، حيث كان يصغى إلى المدعى العام الذى يدعى أن المتهمين قد قاموا فى الليل باشتبكات فى شوارع المدينة . سألهم فى نهاية الأمر:

قولوا لنا بالضبط، لماذا كنتم تصرخون وتصيحون صيحاتكم هذه؟!

ــ قررنا أن نقف فى مواجهة الرقابة التى تريد أن تمنع عرض مسرحية «الأجداد» لميتسكيفيتش. استطرد المتهمون.

ــ أمسك المحلف برأسه قائلا:

ــ «الأجداد» ؟! مُنعتْ من العرض؟ كيف حدث هذا. إن أمرا كهذا لا يمكن تصديقه!!

قام الطلبة وأساتذتهم معهم في اليوم التالي بجامعة وارسو بتجميع المال المطلوب متبرعين للإفراج عن المتهمين. يتحول حادث الاحتجاج إلى ثورة، يقودها المثقفون البولنديون من أجل حرية الكلمة ودفاعا عن المسرح. تقرر الحكومة بعدها ترحيل عشرات الآلاف من الأدباء المثقفين والفنانين البولنديين إلى خارج البلاد. ومع ذلك لم تهن إرادة الشعب البولندى، ولم تتراجع فى تصميمها على تغيير الحكم والسلطة في البلاد. وينتهى عصر «جوموو كا» ليأتى عصر جديد، يحاول فى النظام الشيوعى ثانية أن يمسك بالسلطة بقبضته الغليظة واقفا بالمرصاد ضد حرية شعبه.

فى السبعينيات يرتكب «إدفارد جيريك» السكرتير الجديد للحزب، الخطأ الفادح ذاته؛ فيسمح بعصر يسوده انتعاش اقتصادى موهوم، حيث

السلع الاستهلاكية تصبح جزءا لايقل أهمية عن السلع الرئيسية، لتكميم أفواه الشعب البولندى واسترضائه، فيدفع ثمنها على شكل ديون باهظة للغرب؛ لتحدث نكسة اقتصادية فى البلاد، وحالة من العجز المالى والتضخم الاقتصادى، تصل إلى ذروتها فى الثمانينات.

فى عام ١٩٨١ تقوم ثورة أخرى، يقودها المثقفون ومعهم الفلاحون والعمال. ويتحد كل هؤلاء فى حزب جديد، يضم مختلف فئات الشعب يطلق عليه «التضامن SOLIDARNOSC». لقد استطاعت الفنون والأدب أن تتزعم حركة النضال. بل تصبح الكلمة، سواء كانت منشورا أو كتابا أو نصا مسرحيا أو سيناريو فيلم، هى الرسالة والطريق والهدف، فيقدم أنجى فايدا «ANDRZEJ WAJDA» ثلاثة أفلام جديدة، تعد أفلاما روائية تسجيلية، يوثق فيها فايدا[٥] حركة العمال داخل مصانعهم، اقترابا من حياتهم اليومية عندما كانوا معتصمين، كما يظهر قادة حركة النضال «التضامن» فى هذه الأفلام وهم يحيون قضاياهم الحياتية مع فئات الشعب المختلفة... يظهر هذا بوضوح داخل الإطار التسجيلى والدرامى، ومعهم من يشاركونهم فى صنع القرار دون تصنع أو تزييف. فهم يقومون ليس فقط بتغيير حاكم بحاكم، بل بتغيير نظام عقائدى وفكرى شامل بنظام سياسى وفكر آخر، ونظام اقتصادى يتطلع الى غد أفضل؛ بنظام اقتصادى قتلته العيوب الحزبية، ويصبحون روادا لفلاحين وعمالاء ومئات أخرى يقودها المثقفون. وينتشر تيار «الحرية» كالنار فى الهشيم، ويلتهب وجدان شعوب شرق أوروبا، ويكتسح التيار نفسه روسيا نفسها ــ معقل النظام الشيوعى نفسه!!

الأمر الذى لا جدال فيه أن الكلمة كانت هى السلاح الأساسى الذى حارب وناضل من أجل الحرية المنشودة.. وذلك عبر الأدب الممنوع، الذى كان يوزع على شكل منشورات تارة، أو من خلال الكلمة المنطوقة فوق خشبات المسرح تارة أخرى، وقد منع أصحابها من التعبير عن أنفسهم، مما جعل الممثلين، وكتاب الدراما، والمخرجين، ورجال الفكر معهم، يقيمون مسارحهم إما فى أحضان الكنيسة وداخلها، حيث تتحول «المذابح» الكنسية وهياكلها إلى خشبات مسرح نضالى، أو تتستر هذه المسارح داخل غرف المنازل وصالاتها فى مسارح سرية يطلق عليها اسم «المسارح المنزلية». كانت هذه الاعمال المسرحية تتغنى بالحرية داخل صيغ طقسية نضالية وحياتية، تصبح ــ وقتيا ــ بديلا للطقوس المسيحية الممارسة، وتحت أعين رجال الدين، واشرافهم عليها، وتبنيهم لها، وهى أعمال ترعاها العائلات وتقدمها تحت اسقف بيوتها مع تحمل كل عائلة مسئولية اختيارها.

فى الوقت ذاته، أى فى عام ١٩٧٧ وبعدها، يقدم فايدا المخرج السينمائى والمسرحى الشهير أهم اعماله السينمائية عن هذه الفترة الزمنية المتميزة: (انسان من المرمر Czlowiek z marmuru) الذى ينال جائزة «كان» عن عام ١٩٧٨. وفيلم: (الرجل من الصلب Czlowiek z zelaza). انهما فيلمان يعد كل منهما مكملا للآخر. وهما دراسة سيكلوجية متفحصة درامية ــ تعينها الوثائق ــ للقيم التى يتبناها العامل البسيط الكادح؛ فى مرحلة «لاوعيه الفكرى» للوصول إلى «النضوج الفكرى الواعى» فيقوم بالثورة.

وقد رشح هذا الفيلم الأخير لجائزة الأوسكار. كما أن فيلمه الوثائقى الهـام «التـضـامن SOLIDARNOSC» يمثل بولندا وهى فى أتون الحـركـة النضالية عام ١٩٨٠/١٩٨١م ـ بأحداثها وشخصياتها الحقيقية التاريخية ـــ من حيث تواجدها اللحظى فى التاريخ الحديث لبولندا بالاضافة إلى الأبطال العـاديين فى الشـارع اليومى والمصانع، أولئك الذين يقومون بقلب موازين الأوضاع والثوابت سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، ليس فقط فى أوروبا بل فى العالم أجمع. قدم فايدا فى هذا الفيلم مسرح الأحداث للحركة العمالية النضالية، منذ نشأتها بوصفها خلية سرية تحت الأرض؛ إلى أن تولى حزب التضـامن مقـاليـد الحكم فى البـلاد. وفى عـام ١٩٧٨ قبل ثورة التضامن بثلاثة أعوام يعرض فايدا فى فيلمه: (ليلة نوفمبر Noc Listopadowa) انتفاضة وارسو فى القرن التاسع عشر ضد الاحتلال الروسى، باعتبار أن تاريخ النضـال البولندى سلسة متصلة الحلقات من الثورات والانتفاضات المتلاحقة، للحصول على الحرية المفقودة. وفى فيلمه الأخير الممثل لهذه المرحلة من أعماله (دانتون) عام ١٩٨٢ يقدم صورة درامية للثورة الفرنسية، ووضعيتها التاريخية من خلال رؤية فكرية وفلسفية؛ معنى الثورة بين بطلى الصراع «روبسبير» و «دانتون». ويُسْقِطُ فايدا فى عمله عن وعى هذه الرؤية من خلال منظوره للثورة البولندية.

الأجداد أو تواصل التاريخ:

العمل المسرحى هو بمثابة التجربة المسرحية الحياتية، وهو بمثابة «المانيفيستو» المثير للجموع والمحرك للأذهان. كانت مسرحية (الأجداد)

تمثل فى تاريخ بولندا القديم والحديث، منذ القرن الرابع عشر، طقسا من الطقوس، ووثيقة فنية قانونية، يناقش فيها العرض المسرحى قضية «الحرية»، وهى تقف بين طرفى الصراع: الدين أو العقيدة من ناحية؛ وحرية الانسان الذاتية من ناحية أخرى، وذلك فى حوار درامى أقرب فى طابعه إلى الفلسفة، حيث يناقش «ميتسكيفيش» الحرية، بوصفها صدى للتكوين الانسانى ومسارا له، كما يطرح تساؤلات هامه عن قيمة العلاقة بين الانسان وخالقه، وبين الانسان ونفسه، في حوار فلسفي أقرب إلى الصوفية منه إلى الواقعية. فالأجداد هم جزء من التراث الرومانتيكى البولندى الذى كانت له شخصية مستقلة عن التيارات الرومانتيكية الأوروبية الأخرى. أما جوهر الرومانتيكية البولندية فكان التمرد والعصيان الذى لا يلين، سواء كان سياسيا أو أجتماعيا أو جماليا. ولا يرتبط هذا العصيان والتمرد بالضرورة بتمرد المبدع الرومانتيكى الذى يتعامل مع هذا التمرد، كما يتعامل مع جريمة «قابيل» المتمرد، أو لأن ذلك التمرد قيمة غير قابلة للتغيير، بل أنه يمنح الفرد قدرات ووسائل تمهد للفعل الثورى، بل يهبه تمردا دراميا جوهريا، ويمنحه قيما نهائية عن العالم، تمكنه من القيام بالفعل الدرامى الذاتي.

إن التمرد ذاته يمكن أن يؤدى إلى نتائج قد تعود بدورها نحو تشكيل ميلين للتفكير أو موقفين للتعبير.

فإذا كان حقا أن الانسان حر فى موقف خاص، وأنه يختار نفسه ـ فى الموقف وعن طريق الموقف ـ فنحن نعرض فى المسرح مواقف بسيطة وإنسانية، وحريات تختار نفسها فى مواقف.

وأبلغ ما يقدمه المسرح تأثيرا[٦] هو عرض شخصيته فى لحظة تكوين نفسها بنفسها، فى لحظة الاختيار، اختيار قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة. ولدينا مسائلنا: مسألة الغاية والوسائل، ومشروعية العنف، ومسألة نتائج العمل، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة، وعلاقات المشروع بالقيم التاريخية الثابتة، ومئات من الأمور الأخرى، ويرى سارتر أن واجب الكاتب المسرحى أن يختار من بين المواقف الجدية ـ الموقف الذى يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل، ويقدمه إلى الجمهور، بوصفه مسألة معروضه تمثل حريته[٧].

هذا هو الموقف الأول، أما الموقف الثانى فهو أن المسرح ـ بهذا المنظور ـ طَرْحٌ للأسئلة على النفس والأخرين ـ والفن يرتبط ـ بهذا المعنى ـ ارتباطا وثيقا بمفهوم الحرية.

ففى إبداعه يشعر الفنان أنه مستقل وحر فى الوقت ذاته. ويرى الفنان المسرحى البولندى «يوزيف شاينا»[٨] أن العروض المسرحيه هى عروض منحازة مقلقة غير هادئة، الكلمة فيها هى نوع من الحنين ـ والتطلع يدفع الانسان إلى أن ينشد ـ بدوره ـ الحرية أى المعرفة.

«وقد اتجهت مع دانتى ـ يستطرد شاينا ـ إلى جحيمه ـ فى مسرحيته (الكوميديا الإلهية) ـــ عن وعى بوجودى داخله، لا لأعرف ما هوالخير وما هو الشر، وهل أحيا خيرا بفضل الشر، أم أن الشر يبدو منطلقا إلينا لأن الخير موجود، ولكنْ لكى أدرك، عن طريق حريتى المختارة؛ أننا لسنا أحرارا من الإثم. وأعتقد أن فن المسرح يمنحنا هبة هذه المعرفة، حيث يحتل اللاتكامل

الإنساني الذى يقبع داخلنا. ولذلك فأنا أومن أنني لا أتكلم عن نفسي فقط ــ يستطرد شاينا ــ بل إن ما سيبقى من فني، هو حريتي التي تحيا في الإنسان الأخر ــ المتلقي ــ، وهذا بالضرورة سيجعله يسعى إلى التفكير في هذا العالم من جديد كي يقلق .. أى لكي يعرف». ولذلك فإنه في بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت. ويجب أن يسلك الانسان سلوكه، وحيث يستطيع في كل حالة أن يختار الحياة(٩).

فالحريات قوة متعالية يحقق أصحابها وجودهم، كما يشاركون في تحقيق المواقف الانسانية ليكون الأدب بمثابة الضمير الحي لمجتمع منتج(١٠).

في ظل نظام استعماري يحتل بلادا عدة قرون من الزمان، مثل بولندا، تقع في مركز الوسط داخل القارة الأوروبية، يضطر البولنديون إلى الاحتماء بالعقيدة والفكر، أما العقيدة فهي الدين، وأما الفكر فهو الأسلوب والإبداع، ولذلك يشكل هذان المحوران الدرع الواقي للسعي نحو الحرية والاستقلال. وفي الوقت الذى بدأ فيه التيار الرومانيكي يغزو بلدان أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر، يزحف التيار ذاته نحو بولندا. يصبح التيار الرومانتيكي، في أوروبا، رد فعل طبيعيا ضد التوسع الاقطاعي، واحتجاجا ضد الثقافة النمطية الممثلة للبلاط، وقد اختلفت تطبيقاتها عند شعوب غرب أوروبا. فنجد أن الرومانتيكية البولندية تتصل أوثق الاتصال بالمتغيرات الداخلية للمجتمع الإقطاعي، بل تمثل أيديولوجيات حركات استقلالية متنوعة. في هذه الحركات يلعب النبلاء دورا جوهريا، فهم

يمثلون فئة المثقفين من جهة، كما يشترك في هذه الحركات الاستقلالية من الجهة الأخرى جماعات وفئات اجتماعية أخرى، منها: الأرستقراطيون والفلاحون. ولذلك فإن الرومانتيكية البولندية بوصفها أيديولوجية استقلالية/اجتماعية كانت تيارا غير متوحد، شاركت في تكوينه الميول التقدمية والمُحَافظة معا. حاول البولنديون الرومانتيكيون من خلاله أن يعثروا فيها على حلول لمشاكل وقضايا قومية ملحة، من بينها تقاليد طبقة النبلاء وعلاقتها بالتيارات الحديثة المرتبطة بالحركات الشعبية/الديموقراطية.

وكان الشاعر آدم ميتسكيفيتش[١١] على رأس الشعراء المثقفين الذين أبرزوا في كتاباتهم الصراع الناشئ بين التواصل الثقافي للتاريخ القومي، والثورة الاجتماعية، التي يمكن أن تمثل خطرا على هذا التواصل، كما نقرأ عند الشاعرين المسرحيين الرومانتيكيين البولنديين كراشينسكي[١٢] وسووفاتسكي[١٣]. قررت طبقة النبلاء وبجوارها الطبقات الكادحة أن تتحد وطنيا في تحالف يسعى إلى الاستقلال، ويبحث عن أصول الرومانتيكية البولندية وجذورها، للعثور على صيغة قومية جديدة مستندة إلى الفنون والثقافة الشعبية. لقد ناضلت هذه الطبقات لصالح قضايا قومية لها طبيعة تختلف عن التيارات الرومانتيكية لبلدان أوروبية أخرى: كقضايا الحرية، واستقلال الأمة، والنموذج الوطني الجديد.

إن جوهر الشعور الوطني الرومانتيكي — الذي يمثل اخلاصا كاملا للقضية القومية — قد تشكل تحت تأثير وضعية سياسية محدودة النطاق. فالاحتلال الأجنبي قد لفظ وضوح الحياة السياسية للأمة، ولم يسمح

بتنفيذ أية مشاريع قومية لخدمة المواطن. وكان الوطن عند الرومانتيكيين ـ بهذا المفهوم ـ وطنا ميتا. ولكي يحيا كان لابد من بعث «روحه»، وذلك باتصاله بفئات شعبية تملك داخلها شعورا قوميا متيقظا، وبهذا المعنى يتناغم الوطن مع وجدان حياة الفرد الخاصة داخله، جزءا لا ينفصل عن كيانه. نَفَسَاً يمنحه الحياة. بهذه الروح وتلك الرؤية الفكرية، صاغ الشاعر ميتسكيفيتش مكونات بطله «كونراد» في مسرحيته «الأجداد»:

كونراد: أملك الآن روحا يتلبسها وطني

جسدا ابتلعتُ روحه أنا والوطن واحد!

إن ايقاظ الشعور الرومانتيكي يعتمد أول ما يعتمد ـ عند ميتسكيفيتش ـ فى جعل فكرة الوطن قضية ذاتية، تتماثل والهموم القومية لحياة الفرد وتتطابق معها. لقد تسابق جيل الرومانتيكيين ليتبنى أفكارا أخلاقية لأبطال تتكامل فيهم قدرة التحمل، وشدة المراس، وقوة العقيدة، للدفاع عن العامة، وعن قوميتهم، وطبقتهم، بل الدفاع عن الشعور الجَمْعى بأوروبا برمتها. وبهذا المفهوم فهم أبطال إنسانيون تتسم قيمهم الوطنية والأخلاقية بالشمولية، ويقتربون من أبطال الملاحم القومية ـ كما نطلق عليهم اليوم. إن أدبا كهذا بفضل عصريته وإيحاءاته، يشكل الجوهر السياسى/الاجتماعى للتراث المسرحى، وفى الوقت ذاته يؤثر تأثيرا واضحا فى سير أحداث التاريخ القومى وصيرورته.

ولذلك فإن جوهر سمة المرحلة الرومانتيكية، تتمثل ـ بهذا المعنى ـ فى اتجاهين دائمين هما: تبعية الرومانتيكية للحياة، وانحيازها للأدب.

ارتبط النموذج الجديد للوطنية الرومانتيكية أشد الارتباط بالراديكالية الاجتماعية، وأسلوب الفعل التحررى الثورى. المحصلة النهائية هى النضال ضد الاحتال بكل الأدوات والوسائل المتاحة. من هنا تتواجد فى البرامج السياسية للرومانتيكيين، وفى إبداعاتهم الأدبية، نغمة تمجيد لروح «التآمر» وتأليه الثورة. لقد اضطر أبطالها من المؤرخين والأدباء أن يقوموا فى معظم الأحوال باختيار بين سعادتهم الشخصية أو خدمتهم لوطنهم، بين النضال داخل إطار يتصف بتسامحه الدينى والتحمل، كما نقرأ فى العمل الملحمى (كونراد فالينرود)[١٤] و (الأجداد) الجزء الثالث، (وكورديان)[١٥] فى أدب الدراما البولندية.

كانت مهمة الشباب الرومانتيكيين القضاء على تهتك النظام القائم للعالم، حيث وقف الرومانتيكيون بالمرصاد ضد العالم القديم، بأفكارهم التي تتنسم حرية الانسان، واستقلال الوطن، وحرية الشعوب، بإعتبار أن حريتهم ليست جزءا منفصلا عن الشعوب، وبوصفهم أخوة لهم، فينصب كل ذلك فى فن قومى متميز. فاحتواء العالم بكليته بوصفه وحدة للأضداد، تتناقض فيها القوانين والمبادئ، هو الأساس لسمة التفكير الرومانتيكى. ومن أهم صفات الأضداد التى يؤكدها الرومانتيكيون ويعتبرونها شغلهم الشاغل: «الروح والمادة»، «الخير والشر»، «الشعور والفهم»، «الشباب والشيخوخة»، «ماهو بالأسفل وماهو بالأعلى»، «الحقيقة التي تنبض حياة والحقيقة التى ماتت»، «الشعوب والحكومات الملكية»، «المُستغلون والمُستغَلون». على هذا الأساس استوحى الرومانتيكيون شعورهم بالمأساة، للوصول إلى تلك الحرية المنشودة بفضل التصادم المأسوى الذى

اختبروه ، وأرهصوا به مابين «الجزء والكل» ، «الفرد والجماعة» ، «الحرية والضرورة» ، «التقدم والتراث» ، «الالتزام بالتحرك ، و«التحرك غير الشرعى» .

هكذا تتشكل رؤية الرومانتيكيين المستندة على طبيعة زاخرة بالأضداد ، لمشاهدة العالم كما نراها عند الكاتب الشاعر ميتسكيفيتش فى مسرحيته (الأجداد) .وكذلك عمله الشعرى/ الفلسفى (منابع الروح) ، وكذلك سووفاتسكى فى عمله المسرحى الشعرى (كورديان) .

فأسلوب اتصال الرومانتيكين بالواقع المحيط بهم يأتى من استخدام شخصيات ، ترهص بالمستقبل لتفسير الواقع. يعلن العراف على الملأ ، فى مسرحية (الأجداد) :

العراف: من يذكرنى باللحظات السالفة ،

من ذا الذى يحلم باللحظات الآتية ،

فلنذهب مع العالم نحو المقبرة ،

اترك الحكماء وأ[illegible] للعراف ،

حيث يلفنا ضباب الأسرار ،

الأغانى والعقيدة التى تقود ،

إلى الأمام معنا ، من ذا الذى يتحسر ،

من ذا الذى يتذكر ، ومن الذى يتمنى .

إن ذلك العراف المتمرد الوحيد الذى نقابله فى أعمال «بايرون»، يتشكل سريعا فى الأدب البولندى فى شخصية لها فرديتها وتميزها، تسعى لأن تلعب دورا اجتماعيا رائدا، فالفرد المتمرد العبقرى يصبح هنا فى المسرح البولندى الرومانتيكى، قائدا سياسيا للشعب، بفئاته الاجتماعية المختلفة، أو يصبح فى نهاية الأمر شاعرا/مرهصا. أما سمة «التمرد» فى الشخصية القومية فكانت مؤكدة بشكل واضح فى مختلف أشكال «التبشير» والاستشراف، فى ذلك التطور الفكرى الذى قام به الرومانتيكيون لتشكيل صيغة تاريخية/فلسفية، تسجل للشعب البولندى دوره، ورسالته التبشيرية فى مواجهة العالم. فالتبشير البولندى هو أكثر الوسائل أصالة فى القرن التاسع عشر، وقد تطور بعد فشل انتفاضة ١٨٣١، وكانت هذه الروح التبشيرية الاستشرافية محاولة لتبرير تحمل الخسائر الفادحة فى الضحايا والأرواح والشعور بالمعاناة، بوصفها عاملا ضروريا؛ ليتمكن الشعب البولندى من الاستمرار فى أداء رسالته الخاصة فى تحرير جميع شعوب أوروبا وإسعادها. كان هذا تفسيرا تفاؤليا للموقف المأساوى الذى عاناه الشعب البولندى من أجل حصوله على حريته، كما كان هذا كذلك هو أسلوبه الخاص فى تضميد جراحه «المثخنة».

عندما صاغ ميتسكيفيتش الملحمة الدرامية (الأجداد) ــ خاصة الجزء الثالث ــ استطاع أن يكتشف أهم خصائص «الرسالة التبشيرية» الرومانتيكية. فالشاعر يظهر بولندا بوصفها مسيح الشعوب المصلوب. بينما يقف الشاعر المسرحى ــ سووفاتسكى فى مواجهة مفهوم كهذا بمسرحيته (كورديان)؛ حيث النتائج المترتبة عن الآثار السياسية لمفهوم رمزى كهذا.

لكن قرينه ميتسكيفيتش يفسر التراث التاريخي البولندى على أنه الأرض والروح التى ولدت فيهما المعاناة البشرية. لقد نظر إلى بولندا بوصفها مُخلِّصا للشعوب.

أكد المسرحيون الرومانتيكيون البولنديون أنه من الضرورى التعامل مع تراث الأجيال السالفة ومنجزاتها، للحفاظ على الحرية والاستقلالية القومية، وفق ما تشكل منهما فى مرحلة التطور التاريخي، الذى انبثق عنه فى المرحلة الرومانتيكية اهتمام كبير بالتاريخ القومى للشعوب، حيث ينمو التيار القومى للذاكرة الوطنية. ويتصل ذلك بما يطلق عليه بالتيار التاريخى فى الأدب. واعتمد هذا التيار طرقا محددة لإعادة بناء ماضى الأمة، واعتمد كذلك على بناء كيانات تاريخية/فلسفية، أى مفاهيم فلسفية توضح القانون العام الذى يحكم التطور التاريخى.

وإحدى تلك الصيغ الأدبية العودة إلى الماضى القومى فى المسرح، بواسطة استخدام القناع التاريخى، الذى يكشف الكاتب المسرحى من خلاله، عن قضايا الحاضر المعاصرة، كما نرى عند الشاعر المسرحى ميتسكيفيتش فى «كونراد فالينرود»، والشاعر المسرحى سووفاتسكى فى (بالادينا)، أما الصيغة الأخرى؛ فهى اعادة صياغة التاريخ فى قالب روائى، ترمى إلى الوصول لأهداف سياسية/تعليمية، نبعت من الحقائق التاريخية للتفاصيل، والألوان، كما نرى عند «والتر سكوت». فى أعماله الروائية الملحمية، ونراها فى وضوح عند ميتسكيفيتش فى ملحمته (السيد تادووش PAN TADEUSZ)[١٦]. ومع ذلك فغالبا ما كان الرومانتيكيون يعودون إلى

التاريخ القومى لبلادهم، كى يلقوا الضوء من خلال الظواهر الاجتماعية والسياسية الحاضرة لمجتمعاتهم، أو يؤكد بواسطتها القانون الذى يحكم التطور التاريخى ويتسيده.

بحث هؤلاء الأدباء فى التاريخ كذلك عن قيم ثابتة، يتمكنون بفضلها من تصوير روح الأمة ـ لحمايتها من فقدانها الشعور بكيانها المستقل. ولتحقيق هذا الهدف المنشود كان جل اهتمامهم ينصب فى استلهام الماضى البعيد والقريب على السواء، خاصة ذلك الماضى الزاخر بالأحداث التاريخية والقرارات المصيرية لمؤتمر هام مثل «كونجرس بارسكى»[١٧] (١٧٦٨ ـ ١٧٧٢) الذى عامله المثقفون البولنديون بوصفه أول مناشدة تاريخية،للدفاع عن الاستقلال القومى للبلاد، وكان بمثابة الفعل الذى وصل الثقافة البولندية القديمة، بعصر التنوير الفكرى السرى للقرن التاسع عشر، وبمثابة التواصل مع تاريخ النضال والحرية فى بدايات القرن العشرين ـــ قبل الحرب العالمية الأولى وحتى الحرب الثانية، وصولا إلى حركة الاستقلال النهائية فى نهايات القرن العشرين.

إن الاحتلال النمساوى والبروسى والروسى لبولندا خلال القرن التاسع عشر جعل الشعب البولندى وفى مقدمته طليعة المثقفين، يؤكدون قيم التفرد، ويحتمون بدرع الثقافة القومية؛ وذلك لكى لا يفقدوا هويتهم الوطنية المتميزة، خاصة عندما اقتسمت أراضيهم هذه الامبراطوريات الثلاث (النمسا ـ بروسيا ـ روسيا).

في أثناء الاحتلال النمساوى ـ وفي ذروته ـ قامت حركة تنشيط للحياة الأدبيـة فـوق الأرض المحتلة في «لفـوف» وفي مـدينة «كـراكـوف» الحـرة بجنوبي بولندا. والتف حول المجلة الأدبية السنوية مجلة: «ZIEWONIC» في الفـترة من ١٨٣٤ إلى ١٨٣٩ لفـيف من الكتـاب والأدباء. كـان النشـاط الأدبي يربطهم بالنشاط النضالى داخل الوطن، وقد اتخذ طابعا تآمريا ضد المحتل تحت لواء الأفكار الرومانتيكية وتطبيقاتها سياسيا.

أما الاحتلال البروسى ـــ وقد احتل وسط البلاد ـــ فقد جاء متأخرا ـــ حوالى ١٨٣٨، وكان تواجده مهددا كذلك من قبل المناخ الثقافى بمدينة «بوزنان» البـولندية. ومنذ عام ١٨٢٩ كان هناك جـمـهور غـفير من قراء المكتبات، وظهرت المجلة الثقافية (الأسبوع الأدبى) (١٨٣٨ ـــ ١٩٤٥) وكذلك مجلة (PRZEWODNIK NAUKOWY)، واشترك في تحريرها الناقد الأدبى الأشهر والفيلسوف العالم إدفارد ديمبوفسكى، وهو مؤلف دراسات نقـدية هامة حول الدراما، ومن أهم كتبـه (الكتـابات الأدبيـة المعاصـرة) (١٨٤٣)، و (مـخـتـصـر الكتـابات البـولندية) (١٨٤٥)، كـمـا كـان ديمبوفسكى على رأس ممثلى الفكر الثورى الديمقراطى الذى يتشكل فكره وفلسفته تحت تأثير فلسفة هيجل. وكان جوهر معنى التقديم لديه يتمركز داخل بؤرة صراع الأضداد. يقول ديمبوفسكى:

«في سبيل أفضل تعريف عام (للتقدم)، نقول انه اشتباك للمكونات المتضادة التى تعجل صراعها مع نفسها، ومن تزايد قوة على قوة أخرى، تتكاتف في تنظيم واحد يتمثل في التقدم والحياة، لانها فقط في صراع

مـسـتـمـر ودائم مع أسس جـديدة لهـذا الصـراع الذى يتكرر ـ ويسـتطرد ديمبوفسكى فى فقرة تالية من كتابه (مُختصر الكتابات البولندية) ـ :

«... هناك أناس ذوو قلوب صغيرة وفكر متجمد؛ يعتقدون أن الفئات الشعبية لن تقوم لها قائمة؛ وأن الثورة لن تتدخل، ولن تحارب من أجل قضايانا حتى الموت. من يؤكد ذلك لا يعرف الناس ولا يحبهم، إنه بالكاد سيد مُتعـال، لا يؤمن بأن وجود الأمة يدفع ثمنه الاخـلاص لهـا. أحبـوا الشـعب فـحسـب، وأعلنوا عليـه الثـورة الاجـتـمـاعـيـة، وسـوف يؤمن بكم، ويذهب وراءكم، حتى لو اتجهتم إلى جهنم. أحبوا الشعب فرادى، وأخبروه بكل وضوح عن كل شيء، أظهروا له الحقيقة: وهى أن الثورة ـ بالنسبة لنا ـ حتمية تاريخية، وسيأتى الشعب معنا لنقوم بالثورة». بعد عام ١٨٤٠ ظهرت تباشير الحركة الثقافية والأدبية وبدت ملامحها بارزة فى وارسو.

كان الاحـتـلال الروسى يشغل شرق بولندا ويتخذ وارسو عاصـمـة له، آنذاك تجمع المبدعون من الأدباء والشعراء، من الكتاب المسرحيين والروائيين حـول مـجلة أدبيـة مـثلتـهم فى الفـتـرة (١٨٤٢ ــ ١٨٤٨) هى (PRZEGLAD NAUKOWY)، وأنشأها العالم ديمبوفسكى وجماعة أخرى من المثقفين، تبنت الحركة «الانشقاقية» واتصفت بطابعها ــ الأخلاقى الاجتماعى والفنى، وأطلق على هذه الجماعة اسم « زمرة وارسو ــ Cyga-neria Warszawska» وكان من أهم أعضائها الشاعر تيوفل لينارتوفيتش[١٨]، والشاعر تسيبريان نورويد[١٩] فى تلك الظروف السياسية التى أحاطت بالحياة الثقـافيـة، نشـأت فى وارسو صالونات ثقـافيـة خاصـة، فوق هذا الجزء من

أراضى بولندا المحتلة. وفى فترة لا حقة انتشرت الحياة الأدبية والفنية فى «فيلنو» التى كانت كعبة الرومانتيكيين البولنديين، وأحياها كل من يوزيف إجناتسى كراشيتسكى[٢٠] فى مجلته الأدبية العلمية (Athenaeum)، وكذلك ستانسواف مونيوشكو[٢١]، وكان الأخير مبدع الأوبرا البولندية القومية فى السنوات (١٨٤٠ ـ ١٨٥٨) على المستوى الفنى والتربوى. ونضجت كذلك الحركات النضالية التى ظهرت فى الأشعار والأغانى الوطنية للشاعر أرتور زافينشكا، كما ظهرت المجلات البولندية فى بطرسبرج وفى كييف لتتواصل حركة النضال ضد المستعمر الروسى وتصل إلى عقر داره.

لا يمكن فهم قدر الأدب البولندى وتشوفه للحرية والاستقلال دون الوعى بالشعور القومى الرومانتيكى. إن التمرد الرومانتيكى الذى نشأ بين الحدود المتعارف عليها فيما يطلق عليه «الفن الخالص» ـ كانت تدور حوله أساسا حلقة من النتائج الهامة التى لها آثارها الفكرية على الآداب والفنون. إن الرومانتيكية أكثر وفاء للتقاليد، وأرفعها قيمة للتراث البولندى فى القرن العشرين. ولم تصل الرومانتيكية فى بلاد أخرى إلى هذا القدر من التميز والخصوصية من حيث علاقتها بحركات الحرية والتنوير والنضال القومى كما وصلت إليها فى بولندا. فالمضامين التى كانت تهدف إلى تحقيقها هى صنو لمشاكل فلسفية/دينية، وقرينة لقضايا اجتماعية/سياسية دافعت عن روح الفكر داخل البلاد فى أثناء اقتسامها، ولذلك كان الأدب (وبالتبعية الدراما والمسرح) رد فعل طبيعيا للحرية والشعور بالتفرد، وأضحت القضية القومية مدخلا لمعارك نشبت لتتصارع مع «الإله» تارة، ومع قيم انسانية تارة

أخرى، تستكشف روح الأمة، وتستخلص رؤيتها المتفردة لرسالتها من أجل البشرية جمعاء. ولقد وقعت بولندا فى الأسر طوال تواجدها بوصفها دولة، منذ نشأتها فى القرن العاشر مرورا بالقرن السادس عشر، وصولا إلى القرن السابع عشر، وأصبحت دولة مستقلة استقلالاً شرعيا للمرة الأولى، ولكن لفترة قصيرة. وتعود إلى حالة الأسر من جديد، وترى فى نفسها — من خلال تلك الرؤية الرومانتيكية — مسيح الشعوب المخلص، فتتحمل الآم نفسها والآم غيرها، من أجل تحرير الانسانية.

وإذا كانت فكرة «اليوتوبيا» هذه تنطوى على قدر كبير من المثالية، فإنها توضح لنا المناخ الحقيقى للرومانتيكية البولندية، من حيث ظاهرة التمرد من جانب، وطبيعة الدراما والمسرح التحررية من جانب آخر، على نحو يغدو معه ذلك كله جزأ لا يتجزأ من طبيعة الحياة الممارسة، ويتخذ المسرح — بهذا المفهوم — طبيعة نضالية تعين الشعب البولندى فى تحريره.

هكذا، نرى تكاتفا لتضاد الرؤى الواقعية الحادة فى دراما الشاعر سووفاتسكى (١٨٠٩ — ١٨٤٩)، ممتزجا بسخرية لاذعة، وتفكه قاس، وخيال سيريالى. ويستكمل فسبيانسكى[٢٢] (١٨٦٩ — ١٩٠٧)، فى مسرحياته الشعرية، هذه الروح فى مطلع القرن العشرين، ولكن فى مرحلة تاليه من الرمزية والرومانتيكية الجديدة. ويطيل فسبيانسكى بذلك من عمر الرومانتيكية البولندية الآتية من القرن التاسع عشر ليصل بها إلى القرن العشرين حيث يعرض القضايا القومية بأخلاقياتها وروح تثويرها. إنها بدايات لمرحلة متقدمة ،مزدهرة داخل المسرح البولندى. ولقد كان هذا الشاعر

الكبير مصلحا من المصلحين المسرحيين الكبار. وكان رساما وسنوغرافيا، ومن تصميماته تزدهر فنون السينوغرافيا، ومن ثم حركة فن المسرح المعمارى والتشكيلي بأوروبا فى أوائل القرن العشرين.

ومع أن فسبيانسكى كان معارضا لبعض أفكار «جوردون كريج»، لكن المصلح المسرحى الانجليزى قدره حق قدّره، وبعد موت فسبيانسكى فى الأربعين من عمره، ينشر كريج دراسة هامة عن الفنان البولندى وأفكاره ورؤاه فى مجلته الهامة: (The Mask)) عام ١٩٠٩؛ يسطرها بقلمه ليون شيللر[٢٣] (١٨٨٧ ــ ١٩٥٤)، وكان يعد آنذاك أهم المخرجين المسرحيين البولنديين على الإطلاق، لقد قدم «شيللر» الدراما الرومانتيكية فوق خشبة المسرح البولندى بأساليب فنية متجددة. وقد طرقت الدراما أبواب المسرح فى مرحلة «الحداثة» (Modernism) وفى زمن لاحق لها حتى أن «فسبيانسكى» أخرج (الأجداد) فى كراكوف برؤية تتسم بروح التجدد فى الفورم المعمارى والصياغة الدرامية، وبعد الاستقلال الأول لبولندا فى عام ١٩١٨ تتعدد الفرص للاستجابة الفنية على المستويّن السياسى والفلسفى، لنكتشف فى أعمال شيللر الإخراجية للأعمال الرومانتيكية، أنه مرتبط حتى النخاع بالمسرح الطليعى العالمى لهذه السنوات، وبتيارات مثل التجريب الخالص و«البنيوية» و «التكعيبية». ويتميز اخراج شيللر فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن باهتمامه الكبير بعنصر «المجاميع» البشرية وتنظيمها فوق الخشبة، وذلك ليمثل بهذا العنصر (تيمة) الكيانات الشعبية، ومصائرها فى تاريخ النضالى. إنه يقترب كثيرا من أسلوب المخرج الروسى «أيزنشيتين» فى أفلامه، «ورينهاردت» فى مسرحه الملحمى الاستعراضى، «وبيسكاتور» فى مسرحه

السياسى، إذ يعتمد أسلوبه على صيغة المونتاج الوثائقى للأحداث، ويجمع كل ذلك فى «سينوغرافية» توحد مفردات العرض فى صيغة تقترب من الفنون التكعيبية التشكيلية يقدمها فنان المسرح بروناشكو[٢٤] Pronaszko داخل رؤيته السينوغرافية متعاونا مع المخرج شيللر. ولقد كانت هذه الأعمال تتسم فى تكوينها بالطابع السياسى الراديكالى المعاصر للأحداث النضالية.

إن ارتباط الدراما الرومانتيكية «بالطليعية» ـــ فى هذه المرحلة ـــ ليس مجرد حادث عرضى، فالرومانيكية البولندية تهمل بشكل غير متوقع الواقع المتاح، وتعود بوعى إلى استلهام الماضى تستشرف فيه المستقبل، وتطالب فى أعمالها بالتواصل مع الحاضر لتغييره إلى أن يؤدى بها إلى الحرية الشاملة. وهنا يتماثل الفن مع الحياة، ويصبح المسرح متطابقا فى رسالته مع المطالب الشرعية الحياتية. ويمكن استقراء الدراما الرومانتيكية كذلك بوصفها ايقاعا تمهيديا للثورة، ويعتمد التمهيد بهذا المفهوم على اختيار الفرد لوضعيته فى مواجهة قضايا ملحة تتسم بسمتها التوترى المعرفى الذى يتعدى المسرح بفضله الحدود، داخلاً فى معيار كونى جديد، يتعرف فيه الحقيقة المطلقة، كما يتعرفها الانسان فيه بكليته، بشكل ملموس، وليس بواسطة منظور مثقف، أو سلسلة متصلة من التعرف والاكتشاف المحدودى النطاق لهذا الفهم للعالم، لمعرفته واكتشافه عن طريق الانسان نفسه، وبهذا نبنى جسرا محايدا تنهض عليه أنواع التضاد الرومانتيكية المصطبغة بصبغة «باروكية» (Baroquqe) : «السوقية ـــ النبالة»، «العنف ـــ الرقة»، «الواقعية ـــ السلب»، «الأضحوكة ـــ التباكى» إن هذه الثنائيات نتعرفها بوضوح عند تلمسنا واقترابنا من المسرح المعملى «الجروتوفسكى»[٢٥] لاكتشاف مفردات

لغته الرومانتيكية الجديدة. ويظهر ذلك بفضل «التعارض المتداخل» لفكر يجي جروتوفسكي، ومفهومه المسرحي لدراما الرومانتيكيين[٢٦]. فمصطلح «التعارض المتداخل المشترك» يمكن لنا فهمه ـــ لدى جروتوفسكي ـــ عندما لا يحاول أن يعثر للرومانتيكيين على قالب مسرحي جديد، حين كان يبحث عن أسلوب جديد لفن التعبير التمثيلي بشكل خاص، والأداء المسرحي بشكل عام. عامل جروتوفسكي نصوص الرومانتيكيين بقسوة مبضع الجراح، وصفاء الصوفي وخشونته، ولكنه لم يتعامل معها مثل ليون شيللر بوصفها مادة لسيناريوهات مسرحياته، بل بوصفها ملهما لإبداعاته المسرحية. كما استخرج جروتوفسكي منها عالمه المتفرد الذاتي الذي يبحث فيه عن حريته بوصفه فنانا، عبر حرية «الكلمة» التي يتعامل معها كالخبز اليومي. ونكتشف عند جروتوفسكي تكثيفا ابداعيا لبعض القضايا التي تهمه هو في المقام الأول كالقضايا السياسية والثورية، والحرية والدين أو العقيدة، على أساس أن العنصر الأخير هو منبع ثقافي للوجود الانساني برمته، ومسار للقضايا التي تهتم بأقدار الافراد وسماتهم الانسانية ومكوناتهم الشخصية، ويستوحي جروتوفسكي كذلك من الظواهر الحياتية مصادر لمسرحه، كالطقوس المنبثقة عن العقيدة ـــ أيا ما كان منبعها ـ ليعريَ بها بطله الانسان من أنانيته فيحرره من قيوده، ويحيله في مسرحه إلى أنسان مقدس، أصبح حرا من كل شئ إلا من التزامه بقيمه وأصالته وقدرته على التغيير. ويستوحي جروتوفسكي كذلك من اللوحة المسرحية ما يجعلها عاملا مشتركا يتواصل فيه العرض المسرحي مع المتلقي في وحدة فنية مشتركة بين «خشبة المسرح ـــ الجمهور (المتلقي)». وينتقل كذلك من المسرح

المرئى الثرى بزخارفه إلى «المسرح الفقير العميق» من الخارج، والثرى بما يحتويه من مضامين من الداخل، وبروح انسانية الممثل «الحر/المقدس». ومع ذلك فإن جروتوفسكى كما فعل شيللر ربط الدراما الرومانتيكية ـــ الميراث القومى للأدب البولندى ـــ بالطليعية المسرحية، فيصبح بهذا المفهوم رائدا من روادها. كانت هذه «الطليعية» فى تلك السنوات «صادمة»، ولم يكن من اليسير فهمها أو تقبلها آنذاك، فلقد هدمت كل معاقل الزخرفة المسرحية الخارجية، لتحرر الممثل/الانسان من كل قيودها، وتتعامل مع النص والممثل بقيم فنية جديدة. ولقد أثار كل ذلك عاصفة من الرفض لجروتوفسكى وأتهم بالإلحاد لما وصل إليه فى مسرحه، فقد بلغ تحرر الممثل عنده، إلى تحرر متفرجه كذلك، وربطه بوشائج متينة بما يعرض فوق الخشبة من قضايا قومية انسانية، تتخذ فى مسرحه ضربا من الإرهاص بالحرية الذاتية المتكاملة.

يحاول جروتوفسكى فى عمله المسرحى الهام (الأمير الذى لا ينثنى Ksi-aze Niezlomny) أن يستخرج الحقيقة من تفسيره الخاص للعالم كله، وليس فقط من خلال مقومات البطل الفردية كما نراها عند كتاب الدراما الرومانتيكيين البولنديين. انه يستشعر ما بداخل هذا العالم، ويحاول تفسير كل ما وراء «الكلمة» وما هو داخلها، كل ما يبدو مجرد استعارة أدبية أو رمزية، إنه يصدم سهولة معاناة الممثل والمتفرج معا للواقع الفنى المعاش فوق الخشبة، ويستخرج المأساة الحياتية لأبطاله، ومسئوليتهم المخيفة تجاه أمتهم وتجاه الانسانية، والعالم أجمع. وتستكمل هذه الدورة عندما يتحرر الممثل فى مسرحه، فيشيع حريته داخل متلقيه، «تلك المسئولية التى تقود البطل

إلى الجنون وإلى القداسة فى آن»(٢٧)، حيث لا يختلف بطله فى تكوينه الداخلى عن هويته. ويتمركز كل ذلك فى ممثل جروتوفسكى الذى يقترب من شخصية الصوفى فى ايمانه ومعايشته وتماثله لما يتلبسه ويمثله، ونشاهد ذلك فى أنقى صور التعبير عند ممثل جروتوفسكى الرئيسى: Ryszard Cieslak، بداية من معاناته المنبثقة عن «القسوة مع النفس والجسد»، مرورا بطبيعة الممثل ذاته عندما يصبح «شهيدا» لما يقوله ولما يفعله؛ حتى ينضج شعوره بالتطهر، وصولا ـــ كما يقول جروتوفسكى نفسه ـــ إلى «التضحية بالنفس من أجل صدق الحركة، وحرية التعبير، وتطهير البواعث»(٢٨).

وللمرة الأولى فى بولندا ـــ وربما فى العالم ـــ اذا اتفقنا على التحديد العلمى لبدايات هذا المسرح ـــ يصبح معمل جروتوفسكى هو الورشة المسرحية الأولى فى عالمنا، التى بحثت ودرست وقامت بتطبيقاتها فى المسرح من هذا المنظور. وأعنى المرة الأولى بمنظور الشعور الرومانتيكى، الذى استطاع جروتوفسكى أن يعبر عنه بعمق كبير، بواسطة ممثليه داخل مسرحه المعملى. على أنّ أهم ما قام به جروتوفسكى فيما يخص القضية الرومانتيكية البولندية أنه جعل متفرجيه فى المسرح، يبحثون عن حريتهم المفقودة، ويعثرون عليها معروضة فوق الخشبة، تتماثل معهم، تمثل إلهاما لقدراتهم الابداعية، وباعثا على تحركهم الدرامى الفعلى داخل واقعهم اليومى. ولاتنفصل القضية الفنية عن القضية الحياتية هنا. ففى الوقت الذى كانت القضية الفنية عند ليون شيللر ـــ المصلح المسرحى الكبير ـــ تُعامَل بأسلوب محافظ، فتكتسب الدراما الرومانتيكية ملامحها الرئيسية، بفضل الإخراج المرئي فوق الخشبة باستغلال كل الادوات المسرحية، من إضاءة

وسينوغرافيه(٢٩) ومشاهد جماعية، وكذلك بفضل تفسيره الفكرى للكلمة، فإن المضامين الرومانتيكية فى الدراما البولندية لدى جروتوفسكى يعبر عنها داخل صالة عارية كاملا، يقبع فى مركزها، أو فى احدى زواياها الممثل العارى جسده وصوته، ليعبر عن ألمه وتحرره الداخلى. ولم تكن هذه الوسائل، تمر من خلال منظور المضامين الكلاسيكية، ولكن عبر الشعور والاحاسيس المقطرة، بواسطة الحرية الداخلية للممثل، الذى أصبح بدوره أكثر تعبيرا عن نفسه، بفضل مختلف وسائل التعبير الخارجية والداخلية التى يملكها، حيث يتفهم ــ بشكل مكثف ــ ليس فقط قضيته الحياتية/الفنية/الوقتية/المعروضة فوق خشبة المسرح/بل يتفهم العالم بخبله وليس بمدلولاته المنطقية، بل بشموليته وكليته.

فالمضامين اللالفظية والخالية من المعنى أو تكاد، قد اتخذت عند جروتوفسكى طبقة كلامية. ومن الطبيعى أن الممثلين قد بدأوا ينحون نحو التعبير الصوتى ونحو المواقف الحركية للجسد، مكتسبين فى ذلك تأثيرات تصل إلى حد الإعجاز فى التفوق؛ ومن الطبيعى كذلك أن يركز «جروتوفسكى» تركيزا كبيرا على سحر الكلمة، ولكن من خلال نبض ايقاعها، ليستخرج كل مقوماتها من الناحية الحسية، غير أنه لم يلق بالا لطبيعة علاقاتها المتصلة بشعر الكلمة وأدبها، وبكل ما هو ليس مسرحيا. فمع إختزالها يهدم شيئا هاما: تلك الطبيعة الثنائية «الباروكية» الرومانتيكية. أما الالتزام الحرفى بالكلمة، والمعاناة الجسدية والتصوفية، فلها عند الرومانتيكيين مدارها الثانى: اللاتجسيد، ومنطقة التفكير والخيال؛ التى يراد معرفتها حتى فوق خشبة المسرح، فهى منطقة سريعة التسرب «كالهواء» ــ

فيما يقول الكاتب الرومانتيكي سووفاتسكي، وتلك فقط توجد في بقايا الكلمات. لذلك من الضروري القول بأن جروتوفسكي قد عبّر عن تلك المشاعر والوعي الباطني الداخلي الرومانتيكي كثيرا، ولكن ليس إلى النهاية، مع أنه اكتشف تلك الثنائية بداخلها. أما تلك التي أثارت ـ قريحته الفنية، فقد عبر عنها بشكل يتلازم مع منهجه ويتزامن مع روح معمله المسرحي. وتعد المرحلة الرومانتيكية لعمل «مسرح المعمل» في سنوات (١٩٦١ ـ ١٩٦٥) مرحلة قائمة بذاتها. فبعد انتهائها يبدأ جروتوفسكي مرحلة جديدة ـ ربما يكون عن غير قصد رسمي مباشر ـ لتجسيد الرومانتيكية فوق خشبة المسرح، حيث النضال مستمر. والشعب البولندي ما يزال يبحث عن حريته كي يمارس بالفعل هويته ويتطلع لاستقلاله. في عام ١٩٥٦ يقدم المخرج المسرحي الطليعي «كونراد سفينارسكي(٣٠) «الكوميديا اللاإلهيه» للشاعر البولندي «زيجمونت كراشينسكي» بادئا سلسلة من الأعمال المسرحية الرومانتيكية التي تنشد الحرية. وقد يبدو للوهلة الأولى أن أعمال سفينارسكي ليست لها علاقة مشتركة بالمسرح المعملي لجروتوفسكي، حيث قدم سفينارسكي عروضه المسرحية بمسارح محترفة تقليدية في تقنياتها، بأساليب ورؤئ غير تقليدية، وهو مسرح يختلف عن مسرح الرائد الأول شيللر ـ فليس به مجامع غفيرة، ولا تأكيداته المرتبطة بالرسائل السياسية المباشرة. ولكن «سفينارسكي» يقوم في عروضه بكشف حساب مع التاريخ الاجتماعي البولندي ومع الأيديولوجيا القومية ـ وقد أدى شيللر هذا الدور جزئيا، ولكن بأسلوب يتسم بالبداءة، أما سفينارسكي فينظر إلى هذا التاريخ وإلى تلك الايديولوجيا عبر منظور التجارب المريرة للأربعين سنة

الأخيرة فى أوروبا، فيرى فى الرومانتيكية لعبا اجتماعيا متناقضا مركبا، كما يرى أنه يحوى بداخله قدرا من الفكاهة والسخرية للرومانتيكية؛ يعيد فيها ثانية توازن الكلمة؛ ذلك الذى كان يعد بعيدا عن جروتوفسكى وقريبا منه فى آن. فهو يسعى مثله إلى إثارة الوعى القومى للمتفرج ليستثير حريته ويناشدها، وذلك بإشراكه فيما يقع فوق خشبة المسرح ويحدث بأسلوب يوقظه من غفوته، لكن سفينارسكى يفضل اللعب بالمساحات الكاملة من خلال الفضاء المسرحى ليسخره لتناقضات الواقع وأضداده والسخرية ببطله، والتعاطف معه فى الوقت نفسه، مفضلا الاعتماد الواضح على المقومات ـ الفيزيقية للممثل مثل جروتوفسكى، حتى تصل الحقيقة المنشودة باللعب على أدوات كيان الممثل بكامله. ويمكن العثور هنا ـ على عدد غير ضئيل من الأدوات والمقومات ليست بالقطع شديدة التطرف والمبالغة، لكنها قريبة الصلة بقومات معمل جروتوفسكى؛ فيما يشعر به ويفكر فيه تجاه الرومانتيكية. إن عمل جروتوفسكى الراديكالى داخل المادة الرومانتيكية يشمر أيضا لحظة نهايته، ليبدأ مرحلة «الخلاصة» وتؤكدها أعمال سفينارسكى التى كانت لها بصمات غير عادية وعلامات فى طريق مسرح اليوم الذى فقد كثيرا من ملامح أصالته.

إن تجارب المسرح الرومانتيكى البولندى تعد «ثيمة» رئيسية لمعرفة دور حرية الفكر والابداع الذى اصطبغ به هذا المسرح المعاصر لتثوير القضية الحياتية اليومية من جانب؛ ولتحرير العمل الفنى من جانب آخر، وتحرير الفكر من قيوده فى نهاية الأمر. وفى حالة جروتوفسكى نجد أنه لا يبدأ عند نقطة الابداع المسرحى الكلاسيكى فحسب، ولا يقدم تجربة مسرحية بعينها

تتوافر فيها ملامح التجريب الفنى الطليعى، بل يسعى بوعية الى أن يقدم حالة مسرحية. وهى حالة فنية جدية. إنها «لفظ المسرح» والدخول به إلى الواقع بفضل العلاقات البشرية المباشرة، أو مايطلق عليه فى المسرح الحديث «محاذاة المسرح Para Teatralna» ، وهى مرحلة هامة فى إبداعات جروتوفسكى المسرحية يمكن تعريفها بأنها تمثل أسلوبه الخاص المتميز منذ بداية عمله فى المسرح التقليدى إلى نهايات معمله المسرحى، عبر التطبيق الجديد لمفردات اللغة المسرحية «والموتيفات» المتباينة المتسمة بمثاليتها الرومانتيكية.

وليس الأمر المهم ـ لدى جروتوفسكى ـ أن هذه الرومانتيكية الخاصة تخلق نظرية جديدة للدراما.. ولكن الأمر الأكثر أهمية هو موقفها تجاه الحياة والتاريخ والفن.. فالتاريخ لا يتماثل دائما مع تاريخ المؤرخين. التاريخ واقع ملموس بشكل واضح. إنه ما يحدث.

ومن المؤكد كذلك أنه مركز لعب قوي اجتماعية: القهر ـــ الحرية، الحرب ـــ السلام العقل ـــ الخيال. ويمكن رؤية هذه التركيبة» عبر عيون مؤرخ أو كاتب، كما يمكن رؤيتها كذلك باعتبارها تحديا للفرد، وعبر التاريخ الذى يعد تحديا بدوره لهذه القوى.

ولقد وظفت الرومانتيكية البولندية نفسها للثقافة على مستوى قوانين النص ولوائحه. لكن هذا يجعلها رومانيكية جامدة، بينما تصبح الرومانتيكية ـ بوصفها نصا له أطره ولوائحه ـ إجابة عن تاريخ المؤرخين، فى الوقت الذى كان التاريخ فى بولندا طوال الوقت حاضرا وشاهدا، عرافا ومرهصا.

أكان ذلك ينبع من التراث الديني أو العقائدى؟ أيمكن أن يكون نابعا من تلك التقاليد الشعبية الوثنية؟ وكيف لنا أن نتعرف «المنظور الطقسى» الرومانتيكى؟ إنها وضعية لها مقوماتها الخاصة يمكن لنا توظيفها بوصفها عنصرا أكثر حيوية؛ من أن تكون مجرد «نموذج» للوضعية المسرحية التى يشترك فى بنيتها الممثلون المؤدون والمتفرجون المتلقون. وليس ما نعنيه هنا هو استخدام الكلمات، ففى الازمان التى يتوحد فيها النضال البشرى أمام الأزمات، تظهر أشكال وصيغ للقاءات لها قوانينها الخاصة ونسقها الذاتى، يطلق عليها جروتوفسكى «النقش فى الداخل» يعنى شيئا أقرب ما يكون «للطبع فى الذهن». بهذا المعنى نقترب أكثر من «الوضعية الانسانية» التى تصبح أكثر اتزانا واتساقا مع الانسان. لقد صاغ الشاعر ميتسكيفتش الأمر على هذا النحو: «ما نتعطش اليه فى مسرحنا، هو أن يكون بطلنا» انسانا كاملا.. انسانا بالمفهوم الشامل لهذه الكلمة»، ويعنى جروتوفسكى بالانسان ـ وفقا لما قاله الشاعر ميتسكيفيتش ـ ذلك الذى يكون محاربا ومشاركا فى صنع التاريخ، وفى حياة وجوده، انسانا قد اختار حريته. «وعلى هذا الانسان ـ وفق ما يؤمن به ـ أن يهب نفسه بالكامل لما يفعله». ان انسانا كهذا ينبغى أن يملك فى داخله ـ كما يرى ميتسكيفيتش ـ «نظاما متميزا من المشاعر»، ليستطيع أن يمسك بالحرية التى تمس وجدانه فيصبح حرا.

قد نتسائل هنا: «هل اتسم اخراج مسرحية «أكروبوليس» التى قدمها جروتوفسكى فى عام ١٩٦١ بأسلوبها الطليعى؟. يمكن لنا أن نؤكد ذلك موضوعيا، فالأحداث الدرامية لمسرحية «أكروبوليس» للكاتب الشاعر البولندى فسبيانسكى تدور فى كاتدرائية «فافل» بكراكوف القديمة. فى

مقابر هذه الكاتدرائية لا يُدْفن الملوك فحسب ـ ولكن يرقد كذلك أناس يطلق عليهم جروتوفسكى «رُسُل الكلمة». ومصطلح الرسول يعنى به «المرهص» أو «النبى». إنهم شعراء المسرح: ميتسكيفيتش وسووفانسكى، انهم شعراء الكلمة؛ ويلاحظ من خلال هذا المفهوم، كم هو مختلف مفهوم الثقافة البولندية، عن المفاهيم الثقافية لبلدان أخرى. «عبر القرن التاسع عشر بأكمله كانت بولندا دولة غير مستقلة ـ يستطرد جروتوفسكى ـ مستعمرة تنطوى على حقائق بشعة، وترتبط ارتباطا وثيقا بوجودها الشرعى تحت احتلال مستعمر غير شرعى. وفى معظم أنحاء البلاد، كانت اللغة البولندية ممنوعة. وكان الاستعمار البروسى، على سبيل المثال، وإلى بدايات القرن العشرين، يمنع الأطفال البولنديين من أن يتحدثوا لغتهم، واذا حدث ذلك، فإنهم يموتون بالخوازيق[٣١]. فى هذه الوضعية التاريخية، كان المَخْرَجُ الحقيقىّ للأمة فى تحريرها هو الثقافة».

لذلك دفن هؤلاء الشعراء الرومانتيكيين بوصفهم الملوك الشعراء لأمتهم، بوصفهم يمثلون ضمير الأمة، والمرهصين بمستقبلها. إنهم الملوك الحقيقيون للزمن الضبابى. ولا يرتبط هذا التيار البولندى المتميز رتباطا وثيقا ـــ مثلما يحدث فى بلدان أخرى ـــ بفئة كفئة المثقفين (elite)، وليس هنا مكان للقومية بمعناها الضيق؛ إن القومية تعنى الوعى القومى، وتبدأ هناك عندما ينشد شعب حريته، واضعا فى الاعتبار حريات شعوب أخرى، تتعطش لا ستقلالها الفكرى والروحى. بهذا الطرح تصبح القومية قضية الكبرياء الانسانى، والرمانتيكية تجسيدا لهذا الكبرياء والقوى المقاومة. لذلك فإننى أعدها ظاهرة تاريخية وليست ظاهرة ثقافية أو فنية بحتة».

إن الدراما الحديثة مثل أى نوع أدبى تتميز بأنها ترينا الحوار الداخلى للفكر، صراعا للأضداد، وتتضمن أسسا أخلاقية تشكل وضعية الانسان داخل مجتمعه، وهي ليست مجرد اشكالية شكلية «من رومانتيكية مسرحه الروح» أو «مَسْرَحة المشاعر» .بل هى مسألة ديالكتكية تشمل وجهات نظر، تبحث بشكل عضوى عن إشكالية مسرحية للتعبير عنها بمختلف الصيغ والمفردات، تأكيدا لحرية المسرح، وحرية الانسان بالضرورة.

●

هوامش الفصل الأول

(١) فواد يسواف جومووكا WLADYSLAW GOMULKA (١٩٠٨ ــ ١٩٨٦):

كان منتميا للحركة العمالية الدولية. بعد نهاية الحرب العالمية الثانية بذل جهودا كبيرة، هادفا لاقامة السلطة الشيوعية فى بولندا. اعتقل عام ١٩٤٨. خرج من المعتقل عام ١٩٥٥، اى بعد موت ستالين فى عام ١٩٥٦، اعيد تقييمه الايديولوجى. واختير زعيما للدولة البولندية. فى عام ١٩٧٠ وبعد المظاهرات والإضرابات العمالية المستمرة ضد الحكومة، المطالبة بتغيير الوضع الاقتصادى، والاجتماعى للبلاد، اضطر جومووكا أن يتنازل عن الحكم.

(٢) جريدة «حياة وارسو» Zycie Warszawy رقم ١٠ (١١٩) Rok IV.

(٣) آدم ميتسيكفيتش: ADAM MICKIEWICZ (١٧٩٨ ــ ١٨٥٥):

اشهر الشعراء البولنديين فى القرن التاسع عشر على الإطلاق. فى بدايات ابداعاته واصل احياء المذهب الكلاسيكى ليصبح فيما بعد على رأس قائمة الشعراء الرومانتيكيين معبرا تعبيرا واضحا عن أفكار جيل الرومانتيكيين ورؤاهم. فى عمله الشعرى الهام، «انشودة للشباب» (١٨٢٠)، أكد الشاعر على رؤيته لتجديد العالم والخروج به من مأزق عجزه وقدمه بواسطة جهود الشباب المبذولة المتأنية، والتى تقف افكارها على النقيض من جفاف العقلانية، وتبنى التيار المعبر عن المشاعر والعقيدة. كان هذا الاتجاه مدخلا لايضاح مناطق غير مفهومه «للعقل» كالروح المسيطرة على طبيعة هذا العالم لتحقيق برنامجه الشعرى، كانت عودته إلى الخيال والتنبؤات الشعبية باعتبارها مصدرا حقيقيا للشعر، كى ينفذ التوازن الأخلاقى داخل الشعور الانسانى، وتتعمق دراسة معنى الحياة. تعد مسرحيته الشعرية «الأجداد» أهم عمل مسرحى لميتسيكفيتش أما الشاعر فيعد أعظم مرهص لمستقبل الشعب البولندى.

(٤) الزولتى البولندى: يعادل قرش صاغ مصرى. منذ أكثر من عشرين عاما.

(٥) أنجى فايدا ANDRZEJ WAJDA ولد عام ١٩٢٦:

مخرج سينمائى ومسرحى. واحد من اشهر المبدعين المعاصرين فى السينما البولندية والعالمية. قام بإعداد عدد من الأفلام الروائية الطويلة، مستفيدا من الأدب الروائى، تعبر

افلامه عن موضوعات اجتماعية وسياسية مطبوعة بمسحة شاعرية. في اثناء الاعداد لتغيير النظام الشيوعي وابداله بنظام ديموقراطي، خاصة بعد قيام منظمة «التضامن» - اخرج فايدا عدة افلام، تعكس بوضوح الاحداث الجارية: «الانسان من مرمر» و «الانسان من صلب» وفيلما وثائقيا عن التضامن؛ وبالاضافة إلى افلامه الروائية الهامة التي تحسب له تاريخيا مثل: «القتال» و «ماس ورماد» و «كل شيء للبيع» و «دانتون» و «دكتور كورتشاك» و «ماكبث» وغيرها. يساهم فايدا حاليا بجهوده الفكرية في البرلمان البولندي فهو عضو فيه. من أهم أعماله المسرحية «ليلة نوفمبر» لفسبياتكسي، و «المجانين» لدستويفسكي «العاصفة» و هاملت » و حلم ليلة صيف» - لشكسبير، و«المهاجرون» «لمروجيك» وغيرها من الأعمال المسرحية، وكان أهمها على الاطلاق تجربته المسرحية التي قام فيها بالتجريب في العلاقة الديالكتيكية لعلاقة المتفرج بالعرض المسرحي، وبالمثل واسترك الجهور الفعل لي الديالكتيكية لعلاقة المتفرج المسرحي، وبالمثل واشتراك الجمهور الفعل، ليس فقط في مشاهدة بروفات العرض المسرحي السبع والعشرين، بل مساهمته — بشكل مباشر أو غير مباشر — في تشكيل نسيجه، منذ بدايته حتى نهايته. ان فايدا يقوم في هذه التجربة ليس فقط باختيار ردود أفعال المتفرجين أمام ما يرونه كذلك اختيار مشاركتهم الفعلية في تكوين العمل المسرحي.

(٦) انظر: sartre Par Lui-méme Francuis Jeanson ص ١١ ١٢ عام ١٩٥٨.

(٧) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٦٤٤.

(٨) **يوزيف شاينا: JOZEF SZAJNH** ولد عام ١٩٢٢:

مصور (رسام) سينوغراف مخرج مسرحي، يلزم شاينا نفسه بوصفه فنانا بانضباط العرض المسرحي وخدماته، رؤيته (البلاستيكية) التشكيلية. في أعماله نشاهد ثورة مسرحية اصلاحية من نوعية جديدة. في البداية كان يكيف تصميماته للرؤى التفسيرية لمخرجين آخرين. لكنه أنشأ فيما بعد مسرحا، يهمه فيه أن يعرض رؤاه التشكيلية وتفسيراته المسرحية، محللا في نفس الوقت بوصفه مخرجا العمل المسرحي، باعتباره انعكاسا للرؤية السينوغرافية التشكيلية، لكل ما هو متواجد، ولكل ما يحدث دراميا فوق خشبة المسرح. كانت مسرحية «المفتش العام» لجوجول، أول عمل مسرحي له. وهي تعد جنونا مسرحيا في مجال السينوغرافيا التشكيلي. ان عالم مسرح هذا المبدع، كان زاخرا بمختلف المهمات المسرحية «قطع الاكسسوار» وهي ترمز لتلك الكوابيس التي تتضمنها مسرحياته. حوفظ في هذا المناخ على تفاصيل أعماله المسرحية. من أهم منجزاته المسرحية هي (ربليكاو دانتي وسيرفانتيس) - انظر شاينا الفصل الثالث من هذا الكتاب.

(٩) د. محمد غنيمي هلال: المصدر لسابق ـ انظر هامش ٧.

(١٠) سارتر: انظر مقدمة سارتر لمجلة العصور الحديثة عام ١٩٤٥.

(١١) انظر هامش رقم ٣.

(١٢) **زيجمونت كراشينسكي ZYGMUNT KRASINSKI ١٨١٢ ــ ١٨٥٩:**

شاعر مسرحي بولندى. من أهم ممثلي التيار الرومانتيكي في المسرح البولندى للقرن التاسع عشر. في ابداعاته غالبا مايربط فكرة صراع الفرد مع العالم، برؤية الثورة المنتصرة للجياع والفقراء والوقوف بالمرصاد ضد عالم الارستقراطيين المتخبط، ورجال المصارف وأصحاب المصانع. يتعامل في مسرحه مع الثورة باعتبارها قوة تقوم بتغيير العالم بكل مخلفاته وقيمة المتهالكة، دون قدرة أبطالها على الفعل الدرامي، وفقدانهم للقدرات الابدعية والفكرية للتغيير. من هنا نشعر في أعماله برؤية «أبوكاليبسيه» مستحيلة تمتزج بظاهرة الثورة ومأساة أبطالها، الناشئة عن لا وعيهم التاريخي بفكرتها وجوهرها. كان أهم عمل من بين ابداعاته الشعرية/الدرامية هو مسرحية «الكوميديا اللاالهية».

(١٣) **يوليوش سووفاتسكي JULIUSZ SLOWACKI (١٨٠٩ ــ ١٨٤٩):**

شاعر مسرحي. يعد بجوار الشاعرين المسرحيين ميتسكيفيتش وكراشينسكي الضلع الثالث لمثلث الشعر القومي المسرحي الرومانتيكي البولندى في القرن التاسع عشر. بل ان عند تاريخ الحركات التحررية في بولندا يعتبر سووفاتسكي أهم شاعر في جيله ومثيرى الثورة. لقد عبر عن احباطاته وقيامه يكشف الحساب مع التاريخ والحياة، كما أبدع في مرحلة الثورة درامات؛ تعد جميعها ملحما رئيسيا من ملامح التراث الدرامي البولندى. ففي كورديان يتهم الشاعر جيل المقاومة الشعبية بالشعور بالاستغراق في الرؤية التبشيرية التقليدية والشرعية. أما في «بالادينا» و «ليلا ــ فينيدا» يحاول الشاعر العثور في عالم الموتيفات والأسطورة والملاحم عن أنماط ونماذج للشخصية القومية؛ كما أنه مزج بتميز وقدرة الموتيفات المأساوية بالملهاوية، والفانتازيا بالواقع في نسيج متوحد منفرد.

(١٤) **كونراد فالينرود KONRAD WALENROD:**

من تأليف الشاعر المسرحي ميتسكيفتش قدم لها بمدخل لميكيافيللي: «عليكم أن تعرفوا، أن ثمة نوعين من المعارك: ضرورة أن تكون ثعلبا أو أسدا » ان كونراد بطل الملحمة الشعرية، هو بطل يقرر القيام بالفعل الدرامي عبر الأسلوب «الثعلبي» الذى يضعه أمام تساؤلات ماهي الا أفكار تمثل طرف هذه المعاناة، فهو يقع في هذه المعايشة من خلال

اللحظة التاريخية التى يجد نفسه فيها فى مواجهة ضرورة «الاختيار» ما بين حب الوطن واحترام المبادئ الأخلاقية. ذكرنا كونراد بالمتمردين ضد العالم أجمع، ومن على شاكلتهم عند أبطال بايرون، أولئك المرغمين المرة تلو المرة على كسر أطر المبادئ الأخلاقية وحدودها. ان كونراد هو انسان «الشرف المغتال»، يمزق نفسه داخليا وبشكل حاد. ولعل صورة هذا التمزق هو تردده فى اتخاذه القرار، فى تأجيل الفعل، ليكون بمقدوره ابعاد لحظة انكسار المبادئ الأخلاقية داخله، وتأجيل الفعل الدرامى إلى أبعاد ما يكون. وفى الوقت الذى يشمل بحبه الكبير زوجته المعشوقة والتى يحاول اسعادها، يحقق كونراد أخيرا هدفه المرسوم: القضاء على العدو وبالتالى ينقذ الوطن. أما كونراد نفسه فيخسر حياته مقابل انقاذه لوطنه. بعد أن يلصق بصدور الاعداء الوباء الذى يحمله ليعجّل بموتهم، فيعجّل بموته كذلك، فيكون موت لقاء موت.... ماتا لقاء الحرية.

(١٥) كورديان KORDIAN:

عنوان المسرحية التى تحمل اسم بطلها وقد سطرها الشاعر المسرحى سووفاتسكى. كورديان شاعر صغير، يولد ثانية عندما ينقطع عن واقع عالمه بوصفه حاكما لتبعث الروح الوطنية من جديد. كان كورديان فى البداية شابا منغمسا فى أحلامه، وفى الوقت الذى لم يكن يملك هدفا لحياته، كان يعشق حبيبته ومعشوقته عشقا محموما تعسا، يتعطش للقيام بفعل بطولى؛ ولكن دون قدره على تحقيق هذه الاحلام، فنجده محروما من القدرة على التحرك. ولذلك فإن السمات الرئيسية ـ الممثلة «لمرضى العصر» تؤدى بكورديان إلى القيام بفعل الانتحار، على الرغم من شعوره بلا جدوى موته، فهو انجاز غير ضرورى، كحياته الحالمة وعشقه التعس أمام مواجهة الأحلام للواقع، تعانى روحه تغيرا كبيرا يولد ويبعث فى كورديان. انه حب الوطن وضرورة القيام بالفعل البطولى، تتسم أفكاره بطابع جمهورى مستقل وثورى، تتشكل فى شعارات تسعى لقلب نظم الحكم الفاسدة، وايقاظ الشعوب وبعثها للقيام معا بالفعل الثورى الحتمى.

(١٦) السيد تادووش PAN TADEUSZ:

ملحمة شعرية درامية من تأليف الشاعر الدرامى آدم ميتسكيفتش، يضع الكاتب فيها رؤيته لنهاية عالم الطبقة الاقطاعية/الرأسمالية؛ تحمل هذه الملحمة داخلها عذوبة الغنائية الشعرية، والشوق لسنوات الطفولة. يرينا هذا العمل الملحمى ارهاصة الكاتب لمستقبل المجتمع البولندى الحديث.

(١٧) كونفيدرتسيا بارسكا: هو اتحاد الارستقراطيين البولنديين المسلح، تكون في عام ١٧٦٨، كان جوهر هذا الاتحاد ينحصر في قضيتين هما: خلع الملك والوقوف بالمرصاد ضد التدخل الروسي في بولندا من خلال اشتباكاته مع العدو في معارك ضارية. توقفت هذه الحركة عن الوجود في اللحظة التي فرضت فيها القيصرة «كاترين» نفوذها على بولندا في عام ١٧٧٢. وكان يعقد مؤتمراته بانتظام.

(١٨) **تيوفيل لينارتوفيتش TEOFIL LENARTOWICZ** (١٨٢٢ _ ١٨٩٣):

شاعر بولندي، محاضر الادب السلافي بجامعة (بولونيا) في ايطاليا. تمثل أشعاره قصائد غنائية انطباعية تقوم على الموتيفات الفولكلورية الشعبية. من أهم دواوينه «الأرض البولندية» و «ايقاعات قومية». كتب بالاضافة إلى ذلك أعمالا ملحمية تاريخية من بينها «معركة _ راتسوافيتسكي» وهي قصائد درامية وطنية تتصل أوثق الاتصال بالثورات التحررية. كان يناضل في أشعاره ضد التصالحية والتوفيقية.

(١٩) **تسبريان كاميل نورويد CYPRIAN KAMIL NORWID** (١٨٢١ _ ١٨٨٣):

شاعر بولندي. تمثل أعماله جزءا له خصوصيته في فن الشعر بمقارنته بعصره فإبداعاته لم تفهم في زمنه، بل لفظت من معاصريه. اكتشفت معظم أعماله فيما بعد، وبدأ طبعها في عام ١٩٠٤ أي بعد موته بسنوات. ويعتبر شاعرا رومانتيكيا لنظرته المتسمة بشموليتها تجاه العالم. ان نورويد يقوم كذلك بنوع من النقد «التحقيقي»، وتهدف أعماله إلى نصرة الرومانتيكية بواسطة تقويمها وتقديمها ونقدها، متضمنة لا موافقته على القيم الجمالية البحتة للأدب دون مناقشتها. ويعد نورويد المتحدث الرسمي لتفسير التاريخ، عبر النظرة إلى روح الدين، وليس بحرفيته أو تطرفه، كان ينظر إلى قضية «التقدم» باعتبارها نوعا من التميز الفردي للانسان وتكامله. ويعد «خاتم السيدة البيضاء» أهم أعماله الدرامية. كما أنه ألف العديد من الأشعار الوطنية، والكثير من الدراسات والفلسفية والجمالية، والمقالات والمذكرات والذكريات الأدبية. ويظهر هذا النوع الأدبي الأخير بوضوح في عمله الهام «الأزهار السوداء». أما التكامل الفني الذي يطبع أعماله الأدبية، فيظهر بينا في رسوماته وتصاويره الذاتية. مات الشاعر نورويد في فقر مدقع بعد أن عاش مع شرذمة من الفقراء الضائعين والشعراء المتصعلكين.

(٢٠) **اجناتسي كراشيتسكي IGNACY KRASICKI** (١٧٣٠ _ ١٨٠١):

شاعر، روائي بولندي، منذ عام ١٧٦٦ كان أسقفا ملقبا بالأمير. على رأس قائمة كتاب مرحلة «التنوير» البولندية، من أشهر ممثلي التيار الكلاسيكي في الأدب البولندي. في

أعماله يسخر سخرية لاذعه من علاقة التدوين التاريخى، الذى تمارس فيه العملية النقدية، بما يطلق عليه الأعمال التراثية، فيقوم بنقد واضح لهذا الاتجاه ـ تقديس التراث دون مناقشته وتحليله وتقويمه، كما أنه ينقد نقدا يفضح فيه أسلوب الحياة الاستغلالية للطبقة الارستقراطية البولندية، ولعشقها الأعمى لكل ما هو «على الموضة» ولكل ما هو أجنبى. أهم أعماله على الاطلاق: «زوجة على الموضة».

(٢١) ستانيسواف مونيوشكو STANISLAW MONIUSZKO (١٨١٩ ـ ١٨٧٢):

أهم مؤلف موسيقى بولندى فى القرن التاسع عشر، والممثل الرئيسى للأسلوب والروح القومية فى الموسيقى البولندية. مبدع الأوبرا البولندية القومية، والموسيقى الغنائية الفردية. وحول السمة القومية لأعماله يمزج مونيوشكو عناصر من التراث الشعبى، مع تناوله للقضايا الاجتماعية العامة. توصف أعماله الأوبرالية بالثراء فى الألوان الموسيقية لمختلف المشاهد المسرحية. وتعد أوبرا هالكا ـ HALKA و هى من تأليف مونيوشكو ـ الأوبرا القومية للشعب البولندى، قدمت فى العديد من الدول الأوروبية. ومن أهم أعماله الأوبرالية كذلك: «البلاط المفزع» و (باريا PARIA) و«الكونتيس» وغيرها.

(٢٢) ستانيسواف فسبيانسكى STANISLAW WYSPIANSKI (١٨٦٩ ـ ١٩١٧):

شاعر مسرحى بولندى؛ رسام ــ مصور، مصلح من مصلحى الحركة المسرحية الاصلاحية. فى ميدان الرواية، اصبح فارسا من فرسان الدراما الرومانتيكية المعاصرة «خاصة المأساة». فى بداياته سيطرت على أعماله نغمة التعرض للقضايا الميتافزيقية، والقضاء والقدر التى يتعرض لها أبطال مآسية. كانت هذه التيمة نغمة متكررة ومصادر أساسية لدراماته، التى ربط فيها المؤلف الشاعر بتفاصيل التاريخ القومى للبلاد ــ كما نرى فى أعماله الدرامية: «سيدة وارسو» و «اللعنة» و «التحرير». تعرض فى أعماله بعمق كبير للتيار الفلسفى والميتافزيقى من خلال تفسير الأعمال التراثية البولندية ورؤيته الذاتية لها. ففى مجموعة الدرامات الفلسفية والتاريخية/الفيزيقية، أصبحت القضية المركزية فيها هى أهمية «مشكل» الحياة، والنظام الأخلاقى الذى أثاره الفيلسوف نيتشه.

(٢٣) ليون شيللر LEON SCHILER (١٨٨٧ ـ ١٩٥٤):

مخرج وناقد ومنظر مسرح. ان القضايا الفنية التى يطرحها الاخراج/التفسيرى لشيللر؛ والمستغلة انجازات الحركة الاصلاحية فى المسرح، قد تطورت على مستوى ثلاثة اتجاهات الاتجاه السياسى، والاتجاه اليسارى للمسرح للحديث، مثلما نرى فى اخراجه لأوبرا «البنسات الثلاث» لبريخت، و«فلتصرخوا أيها الصينيون» لترياتكوف، ثم المسرح الموسيقى.

اخرج شيللر عروضا مسرحية مستوحاة من التراث البولندى القديم والشعبى مثل باستوراوكا (PASTORALKA)، العمل الاستعراضى الشعبى.

(٢٤) انجى بروناشكو: ANDRZEY PRONASZKO (١٨٨٨ _ ١٩٦١):

سينوغراف رسام واحد من أهم مبدعي حركة الفن التشكيلي في مجالات الرسم والسينوغرافيا؛ تتميز سينوغرافيات أعماله بالطابع المعمارى فى الديكور والأزياء.

(٢٥) انظر كونستانتي بورزينا: جروتوفسكي والدراما الرومانتيكية.

Konstanty Puzyna: Grotowski Dramat Romantyczny Dialog 3/1980

(٢٦) نفس المصدر السابق صفحات ١٠٧ _ ١١١.

(٢٧) نفس المصدر السابق صفحات ١٠٧ _ ١١١.

(٢٨) الممثل (خياله، فكره، نقاط ضعفه) حوار مع الممثل الأول: Ryszard Cieslak بمعمل جروتوفسكي المسرحي _ المصدر _ مجلة Teatr البولندية، عام ١٩٧١.

(٢٩) السينوغرافيا Scenografia: هي الاطار الشامل الوافي لكل العناصر المرئية فوق الخشبة المسرحية: المعمار، الديكور، الأزياء، الكتل، الأضاءة، المهمات المسرحية _ الاكسسوارات وعلاقة كل هذه العناصر بالممثل والمجاميع فوق الخشبة.

(٣٠) كونراد سيفنارسكي KONRAD SWINARSKI(١٩٢٩ _ ١٩٧٥):

مخرج وسيتوغراف. من كبار الفنانين المسرحين البولنديين الذين يقفون بجوار المخرج ليون شيللر داخل التيار الاصلاحي للمسرح. يصل عدد أعماله السنوغرافية في بدايات نشاطه الفني إلى ستين عملا. كان سيفنارسكي مخرج بريخت ودرنمات، ولعشقه نظرية بريخت في المسرح، تبنى آنذاك «الاتجاه التعليمي البريختي في العمل الفني» ليسقطها في أعماله، ويقدم من خلالها للقضايا المصيرية التي يتعرض لها الانسان. وبلا ريب فإن أعمال درونيمات قد أثرت وسائطه، وتضافر وجود المسرح الملحمي مع عوامل «البارودية» و «الجروتسيك» في مسرحه. كانت السنوات العشر الأولى لسفينارسكي تتمركز حول بحثه الفكرى والفني داخل «الدراماتورجيه» الحديثة، أما السنوات التالية فكانت تنحصر في اخراجه للأعمال المسرحية البولندية الحديثة، بالاضافة إلى اهتمامه بتقديم أعمال شكسبير في أسلوبه وتناولاته الفنية. يتلقى خبراته وتجاربه المسرحية بتجارب المسرح الأوروبي ليحدث تماس بين مسرحه ومسرح القسوة مما يترتب عنه تغيير مفهوم علاقة المخرج بالعالم، وفي طبيعة مواجهته له. أما العرض المسرحي _ في رأيه _ فهو رد فعل ذاتي لمرحلة من التفكير

فى هموم العالم، بكل تناقضاته. من أهم أعماله: «مارا ـ صاد» فايس و «أرتور ـ أوى» بريخت، و«البقّه» ـ ماياكوفسكى، و«الأجداد» . و «فويسك» بشنر، و«حلم ليلة صيف» و «هاملت» شكسبير؛ «التحرير» و«القضاة» و «اللعنة» فسبيانسكى.

(٣١) **يجى جروتوفسكى JERZY GROTOWSKI**:

فى المؤتمر العلمى الذى أقيم حول المصطلح المسرحى وأعماله، ونظم فى يناير عام ١٩٧٩ فى (ميديولانى) وأشرف عليه مركز المسرح الايطالى Centre di Ricerca وخصصت جلسات المؤتمر حول بدايات المسرح المعملى.

●

الفصل الثانى

ييجى جروتوفسكى

- الورشة والمعمل المسرحى .

- جروتوفسكى فى عيون ممثليه .

بيجى جروتوفسكى
الورشة والمعمل المسرحى

جروتوفسكى ظاهرة متفردة فى مسرحنا المعاصر، فهو مسرح قائم بذاته لا يقـارن بأى ظاهرة مسرحية أخرى. ولو حاولنا ربط تناولات إخراج جروتوفسكى لأعماله بالإخراج التقليدى أو اللاتقليدى فى المسرح العالمى، لفشلنا فى تقويمه وتحليل ظاهرته المسرحية العالمية.

أخرج فى بداياته أعمالاً عديدة فشلت جماهيريا، ونجح فقط عندما قدم مسرحه/المعملى الذى خلق منه مبدعا، ومُنظّرا، ومصلحا مسرحيا. فى بحوثه الدائمة عن المسرح يضرب عرض الحائط بكل المفاهيم التقليدية المتحجرة التى تدور حول أهم العناصر الثلاثة المكونة لنسيج العمل المسرحى: خشبة المسرح، الممثلين، الجمهور، مما يؤدى به فى نهاية الأمر إلى التحرر من المسرح ذاته والوصول به إلى ما أطلق عليه «بالمسرح ـ خارج المسرح».

لم يبدع، ولم يحاول أن يبدع نظاما جماليا ثابتا، يمكن أن يُقْبل علي علاًته عالميا من المسرحيين في الكرة الأرضية جمعاء، ومع ذلك فإنه أثر في المسرح العالمي برمته بهذا المفهوم. يعد جروتوفسكي - في رأيي - مبدعا لا يقارن بأى حال من الأحوال، بأى مبدع مسرحي آخر، إنه المعشوق الذى ينبغي حبه، والوقوف أمامه بالمرصاد في آن واحد، رسولا كان أم ساحرا مخبولا!!

لقد كسب موقعا هاما في خريطة المسرح العالمي، لم يحققه أى بولندى آخر لا يقل عنه موهبة سواء كان «كانتور» أو «شاينا» أو غيرهما.

المولد والمنشأ

ولد في عام ١٩٣٣ في جيجوف (Rzeszow). تخرج في السنوات (١٩٥١ ـ ١٩٥٥) بقسم التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية، بكراكوف، وقضى عاما فيما بعد في دراسة فنون الاخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحة (Gitis) بموسكو، التى يستكملها بقسم الإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية بكراكوف البولندية في السنوات (١٩٥٦ ـ ١٩٦٠)، وفي هذه المرحلة قام برحلاته الاستكشافية إلى الصين، كما اشترك في تلك اللقاءات العلمية المسرحية «لجان فيلار» في «أفينيون»، ولقاءات مثيلة مع إميل فرنشيشيك بوريان (Franciszek Borjan) ببراغ؛ ليجمع هذه الخبرات المسرحية ويكثفها، فتتحول داخله إلى جزء من كيانه الفني، ومن هذه التجارب والخبرات التى تلعب دورا جوهريا في إبداعاته، كما يعترف جروتوفسكي نفسه فيما بعد: «بتدريبات ديللان» المتعلقة بإيقاع الشخصيات المسرحية، وأبحاث وتحليلات ديلسارات Delsarte فيما

يخص ردود الأفعال الداخلية والخارجية فى السلوك الانسانى ـ خاصة فيما يتعلق بتدريبات الاستشارة الجسدية عند ستانسلافسكى، وظاهرة «التدريبات البيو/ميكانيك» عند مايورهولد، ومحاولات فاختانجوف الرامية للربط ما بين التعبير الخارجى ومنهج ستانسلافسكى، بالاضافة إلى تلك الظواهر المسرحية الأخرى غير الأوروبية. اهتم جروتوفسكى اهتماما بالغابتشكيل الفن التمثيلى فى الشرق الأقصى، وخاصة الأوبرا الصينية (والتى ليست أوبرا بالمعنى التقليدى الخاطئ)، والمسرح الهندى «كاثاكالى»، ومسرح «النو» اليابانى إن كل هذه العناصر معا تنتقل إلى مرحلة هامة فى إبداعه، لتثمر فنا عظيما، فى هذه المرحلة يخطو جروتوفسكى أولى خطوات إبداعاته كمخرج مرتبط بالمسرح (Teatr Stary) بمدينة كراكوف، ليكون أول عمل يخرجه لهذا المسرح: «الكراسى» (١٩٥٧) ليوجين يونيسكو، و «العم فانيا» (١٩٥٨) لتشيكوف، وكذلك فاوست (١٩٦٠) لجوته بمدينة بوزنان. تعامل جروتوفسكى مع هذه العروض باعتباره مخرجا مبدعا (مؤلفا ثانيا للعرض)، تزخر رؤيته دائما بالأفكار الشكلية التى لها ما يبررها داخل العرض المسرحى، بينما يقع مكان الممثل فى الموقع الثانى، ويستخرج جروتوفسكى منها كل شئ: صراعات أفكار، وجهات نظر، نقاشا فكريا، لكنها خلت دائما من السمات السيكلوجية فى تحليل الشخصيات أو الرسالة المسرحية العامة، بل تخرج عن نطاق استعراض القضايا الواقعية/الاجتماعية.

لم تحقق له هذه المسرحيات نجاحات واضحة فى عالم الإخراج المسرحى؛ ولكنها كانت بالنسبة له صيغة من الصيغ، جعلته يقف بالمرصاد

فى مجابهة المسرح المتواجد ومواجهته، أعلن جروتوفسكى ـ آنذاك ـ عن «موت المسرح وإحيائه من جديد» فى مقال له تحت عنوان «موت المسرح وشخوصه اليوم ـ فى رأيى ـ أمر لا مرد له.. ولاغناء عنه».

المسرح الجديد

(Neo-Teatr)

المسرح الجديد باعتباره نوعا جديدا للفن المسرحى، وباعتباره حوارا، وتبادلا مباشرا للأسس الفكرية والحضارية القائمة ما بين الجمهور وخشبة المسرح. فالبحث عن طرق تؤدى إلى ذلك «المسرح/الجديد»، تحدث حتى الان بواسطة وسائل إخراجية تتميز بإبداعاتها المبتكرة فوق خشبة المسرح التقليدية «مسرح العلبة الإيطالية» إنما محاولات تبوء بالفشل.

إن مسرح «الـ ١٣ صفا» فى أوبولى (Opole) يتسم بهذه السمات الجديدة، فالمسئولون عن خشبة المسرح التجريبية الصغيرة هذه داخل تلك المدينة الواقعة فى إحدى الأقاليم البولندية كان: جروتوفسكى المخرج وزميله «فلاشين» الذى كان مديرا أدبيا للمسرح، وقدما التجربة المسرحية الأولى لهما فى عام ١٩٥٩.

عُرضت مسرحية «أورفيوش» لكوكتو، عند افتتاح هذا المسرح فى نفس العام المذكور، ولم يكن عرضا ناجحا، ولقيت المسرحية التالية «قابيل» «لبايرون» المصير ذاته، مع أنها أفصحت عن بعض معالم تلك الطرق الباحثة

عن مسرح جديد، وقدم جروتوفسكي العرض التالي: (كاباريه - بوفو) لماياكوفسكي، وفي نهاية عام ١٩٦٠ يقدم جروتوفسكي «شاكونتالا» لكاليداس، وهو عرض بعيد عن الاعجاز الفني، ولكنه - بلا ريب - محور جديد في انتاج إبداعات جروتوفسكي. هنا تتحطم العلاقة التقليدية (لخشبة المسرح - الجمهور) باعتبارهما مكانين منفصلين. كان أهم عنصر هو العودة إلى الممثل، الذي يجد نفسه موضوعا أمام مهمات رئيسية جديدة عليه لم يعرفها من قبل، من بينها: تفسير العلاقات، وهو نظام له شرعيته، وقائم على أسس ومبادئ واضحة في مسرح الشرق. «لقد قمنا بتقديم العرض المسرحي، شاكونتالا حيث حللنا امكانيات ابداع لغة العلاقات التي يتضمنه، لإ حلالها في المسرح الأوروبي - يستطرد جروتوفسكي - قمنا بفعل ذلك عن وعي لايخلو من سؤ قصد. لقد أردنا أن نبدع عرضا، يمنح المتفرج الأوروبي صورة للمسرح الشرقي، لكنه في ذات الوقت لا يتسم بالأصالة الشرقية، بل نقدمه بالشكل الذي يتصوره الأوروبيون أنفسهم - عن عمد - لمنحه صورته المثلى التي تعكس خيالاتهم وتصوراتهم عن الشرق، باعتباره عالما مليئا بالأسرار، وزاخرا بالألغاز، ومفعما بالأحلام، إلخ إلخ.»

وتحت سطح تلك المقترحات الساخرة والمتوجهة نحو المتفرج للفتك به، «.. كانت تكمن رغبة دفينة أخرى - كما يؤكد جروتوفسكي - هي سعينا نحو اكتشافنا نظام العلاقات المذكورة، والمستخدمة لمسرحنا، أي لخدمة حضارتنا المعاصرة، وقد قمنا بفعل ذلك: كان العرض المسرحي مكونا من علامات صغيرة للإيماءات والصوتيات!».

«وظهر لنا ـ يشير جروتوفسكي ـ أن هذا ما سيحدث في المستقبل الخصب لمسرحنا: عندئذ سنقصد ـ عن وعى ـ أن نضع لفريقنا تدريبات رنظاما مميزا للصوت؛ فلا يمكن لنا أن نبدع علاقات صوتية جديدة بلا استعداد وتهيئة خاصة لها!!»

التدريبات والعروض:

بُذلتْ جهود ضخمة في تدريبات التمثيل «لمسرح الـ ١٣ صفا» الذى يتخذ اسما جديدا هو «مسرح المعمل ـ ١٣ صفا». كانت تقام فيه التدريبات بشكل منتظم لمدة أربع ساعات يوميا؛ عدا البروفات، وقد اشتملت هذه التدريبات «الرياضة السويدية» والاكروبات، والتشكيل الحركى، و «المايم»، وتحسين الصوت، وأنجز الممثلون عند جروتوفسكي ـ بهذا النظام الصارم ـ التكامل التام للياقة أجسادهم، أما فيما يتعلق باستخداماتهم الصوتية، فقد أصبحوا معبرين أساسين، وموصلين جيدين للتعبير الفنى من ناحية الاخراج المسرحى، ومع ذلك لم تكن التقنية الماهرة المحترفة هدفا لذاتها، بل كانت تخدم مايود المبدع قوله، وأحيانا ماكانت تؤدى التدريبات إلى اكتشافات جديدة فى ميدان الأداء التمثيلى.

اختار جروتوفسكي من عروضه مداخل ومقدمات ومواد لهذه التدريبات من العروض الكلاسيكية ذاتها: «(....) دائما ماكنا نختار «لورشتنا» نصوصا، ما تزال تحمل داخلها حيوات تمنحنا إياها، نصوص لها مرتبة محدودة فى التراث المسرحى الانسانى، لا تمنحنى، ولا تمنح الحياة فقط، بل تمنح معظمنا ـ كل من حولنا من البولنديين ـ القدرة على الإبداع»[1]. كان جروتوفسكي يسعى قبل كل شئ أن يستظل مسرحه تحت لواء «تلك القوى العظمى للتراث الرومانتيكى البولندى».

«(....) كان هذا مسرحا نشعر بتلمسه، بمباشرته. وفى ذات الوقت يحمل فى داخله جناحا ميتافيزيقيا: مسرح أراد أن يتعدى حدود الموقف الراهن ويسعى خارجه، كى يكتشف مستوى أكثر رحابة لمنظور الوجود الانسانى، ذلك الذى يمكن أن نطلق عليه بحثا حول المصير الانسانى»[٢].

بقيت من هذه النصوص الأدبية عناصر مختارة ليست عديدة، وفى نهاية الأمر كانت «الأفيشات» أو ما يطلق عليها «باللافتات المسرحية» والبرامج المسرحية «البانفليت» تشير دائما إلى أن هذا العرض المسرحى هو لجروتوفسكى، وكأنه مؤلف العرض المسرحى. فيُكْتَبُ على سبيل المثال: العرض المسرحى مأخوذ عن الشاعر ميتسكيفيتش[٣] أو عن الشـاعـر سووافتسكى[٤] أو عن الشاعر فسبيانسكى[٥] أو عن الشاعر مارلو، وهكذا دواليك. فى البدء كان العرض المسرحى «الأجداد» (١٩٦١) للشاعر المسرحى البولندى ميتسكيفيتش يحمل بين دفتيّه طقسا تدور تراتيله بشكل جماعى متكاتف، يجمع الممثلين والمتفرجين فى فناء متوحد، وكان على هذا الطقس ـ كما يعلق لودفيك فلاشين فى حديثه عن هذا العرض ـ أن يكون «سلسة من المشاهد الإرتجالية التى تربط ما بين وحدة الموتيفات الحياتية عبر قضايا الروح الرومانتيكية التى تعتمل داخل الانسان الذى ما يزال شابا» وتدور «مابين الجروتسيك والمأساوية»، «واللهو فى ممارسة السحر وجدية الطقس الدينى» لتصبح «أقرب ماتكون لقوة نفوذ سيكلوجية الجماعة». ومع هذا يفشل جروتوفسكى فى تحقيق أهدافه وما يرمى إليه. فيتجه العرض عن غير قصد ـ نحو «الباروديا» والسخرية اللازعة، وينجح فى تحقيق هذا الهدف. وفى مسرحية كورديان (١٩٦٢) Kordian للشاعر

المسرحى البولندى سووفاتسكى، يوجه جروتوفسكى هذه الدراما بكامل أحداثها وشخوصها إلى مسار معين فوق خشبة المسرح. فيجعل أبطاله يعيشون داخل مستشفى الأمراض العقلية، وتتغير صالة المسرح وتتبدل إلى عيادة نفسية كبيرة، ـ المتفرجون يستثارون ويتحركون ـ عن غير قصد باعتبارهم «مرضى» للاشتراك فى الأحداث المسرحية، أما الممثلون الذين يؤدون أدوار المجانين، فهم متواجدون وتابعون، كل فوق سريره فى طوابق متعددة؛ بنيت خصيصا فوق الخشبة، أما الشيطان/الطبيب فيوجه دفة العرض المسرحى، ويقوم بتنفيذ العمليات الطبية المنوط بقيامها، كما يحدث بالضبط فى مسرح السيكو/دراما.

إن «مأساة حياة الدكتور فاوست» (١٩٦٣) عن الكاتب الانجليزى كريستوفر مارلو، كانت لجروتوفسكى «إعترافا». عن سيرة حياة الراهب/فاوست أمام الرهبان/الجمهور، الجالسين حوله وأمامه، وحول الموائد المتواجدة على شكل حدوة حصان فى أحد أماكن الدير غير المسموح بدخوله، فهو فقط للصلاة والاعتراف. «فالعشاء الأخير» الذى قدم فيه فاوست ـ بدلا من وجبات الطعام. ـ متباينة مقاطع من سيرة حياته؛ جعل الممثلين يؤدون أدوارهم فوق الموائد، وحولها مجسدين شخوصا متبانه، وحيوانات، ومواد، وأثاثا رئيسية.

ففى الممارسة الفعلية لهذه الحياة بهذا القدر من المتعة والخبل فى آن واحد؛ كان جروتوفسكى بحث عن تلك العناصر «المقدسة» التى يصل إليها بعد اصرار عنيد وجهد جهيد يفوق سير الدنيا بأسرها.

بعد تقديم «فاوست» مارلو، كان هناك العرض المسرحى «دراسة حول هـاملـت» (Studium O Hamlecie) ١٩٦٤ عن الشاعرين: شكسبير، وفسبيانسكى. وقبل تقديم فاوست يقدم جروتوفسكى المحاولة تلو المحاولة لتقديم العرض المسرحى «اكروبوليس AKROPOLIS» الذى يعد اكثر العروض اكتمالا ونضوجا فى عروض جروتوفسكى، أنه يضيف إليه خمسة تفاسير اخراجيه متعددة المناهج والاساليب بعد تفسيره الاول لها، يصل زمنها إلى سبع سنوات وتقدم فى عدد من مدن بولندا وكذلك فى فرنسا وانجلترا.

أن اكروبولس «فسبياسكى» هى خلاصة القيم ومجموعها التى سنكها المجتمع الانسانى. ففى كاتدرائية «فافيل» بمدينة كراكوف البولندية التى كانت بمثابة «أكروبوليس» بولندا، ـ حيث كانت كراكوف بدورها عاصمة الاجداد وقلعة التاريخ القومى البولندى ـ نشاهد وقوع ليلة القيامة. فتحيا الشخصيات المرسومة والمطبوعة داخل «السجاد» المعلق فوق الحوائط، وتنفخ الروح فى الكتاب لتنتهى جميعا، وتؤدى معا ادوارها الهامة والمصيرية المنبثقة عن مشاهد من الكتاب المقدس القديم، وعن تلك الاغريقيات التى كان لها دور فى تشكيل قيم الحضارة الاوروبية وفكرها.

إن «اكروبوليس» سيقدمها جروتوفسكى بالتعاون المشترك مع الفنان السينوغراف والمخرج البولندى الشهير «يوزيف شاينا» فى مجالى السينوغرافيا والاخراج، فالعرض المسرحى كان «مقبرة انسانية شاملة» للحضارة المعاصرة، اقتيدت داخل معسكر الاعتقال النازى الرهيب فى «أوشفينشهم»[٦] ويقدم الفنانان (جروتوفسكى ـ وشانيا) بدلا من تمجيد «ثيمة» موت الحضارة

والثقافة معها، ثيمة تدمير الانسان وموته داخل هذه الحضارة، فالشخوص تبدو لنا جليا عبر شعاعات الماضى السحيق، بل تبدو اكثر وضوحا فى اسقاطاتها؛ عندما تزحف من بين ادخنة الافران البشرية وأنات القتل الجماعى.

قدم لهذا العرض خصيصا للتأكيد على رسالتين جوهرتين «أكروبوليس التى تخصنا» و «مسيرة المقابر الجمعية». وفى وسط صالة المتفرجين ـ جناح كبير ترقد عليه تلال من المعادن الصدئة المهترئه قدما؛ انابيب الافران، عربات يدوية، بانيو، مسامير، قواديم «شواكيس». أما الممثلون فهم يرتدون أزياء تتكون من اجولة «شوالات مثقوبة» توضع فوق اجسادهم العارية؛ وفى اقدامهم يرتدون أحذية خشبية؛ ونشاهدهم يقيمون من هذه المعادن المهترئة الصلبة معسكراً لعمل عبثى، يستمر أو يتوقف وفقا لاشارات ايقاعية يعطيها المسئول «القمدان».

وفى فترات الراحة من العمل، تتطلع احلامهم اليومية، للخروج من مرقدهم، تخرج برؤسها متطلعة تعبر عن أسطورة كل منهم على حدة. إنها الاحلام التى تدور حول الكبر وعن الكبرياء؛ وتستعيد السعادة المفقودة لتمتزج بعضها بالبعض فى خليط أبشع، يعبر عن واقعهم القبيح؛ نشاهد ذلك بوضوح فى معارك يعقوب مع الملاك، وعاطفة الحب المشبوب بين «باريس» و «هيلينا»؛ فى نبؤة «كاسندرا». إن هذه المشاهد تتصف بالقسوة والغلظة والتعذيب المتبادل، ثم الانهيار الشامل، وفى النهاية الامل.

«(....) فالجماعة المتعبة التى يقودها «المنشد الشعبى» تجد مخلصها. مَنْ هو هذا المخلّص الذى تبحث عنه الجماعة؟

يؤكد «لودفيك فلاشين» ـ أنه جثة هامدة!. جسده دمية بلا رأس، تذكرنا بجثة معسكر الموت التي تتحرك كبندول الساعة ذات اليمين وذات اليسار؛ يزيح المنشد بيده هذه الدمية المثيرة الشكل إلى أعلى بحركة منمقة رنانة. أما الجموع الغفيرة فهي تنظر له في حالة انجذاب ديني، تتحرك بشكل مكثف ملتصق بزعيمها، يبدأ في الغناء على شكل تراتيل شعبية ـ أغاني تحية واستقبال موجهة إلى «سلفاتور»؛ يتدرج هذا الغناء في الارتفاع، ويصل إلى درجة من الهستيرية البكاءة. وتتحرك القافلة نحو صندوق ضخم يتواجد وسط صالة المتفرجين، بينما تمتد اياديهم مرتفعة نحو المُخلِّص، ويعيون نرصد فيها نظرات مصوبة حادة؛ نشاهد البعض يعرج بأقدامه ممسكا بالبعض الاخر حيث يتساقطون، ثم يزحفون، فيقتربون رويدا رويدا ـ وبكل الوسائل المتاحة ـ تجاه المنشد. تقترب القافلة أكثر فأكثر من شكل الجماعات الدينية؛ الشبيهة بجماعات القرون الوسطى، ومسيرات اللاطمين على الخدود، وأشبه بمسيرات «الاجداد» الكنسية، الملتفين في حلقات من الغشية والتصوف الذي يتم من بين ايقاع ديني راقص، فيسعدون لحظات، ويتوقفون عن سعادتهم لحظات اخرى. يغني المغني الصامت، الساكنة حركته، في ظل لحظة الوصول والخشوع للصلاة، ليقوم الاخرون بترديد ماينشده. واخيرا تصل المسيرة المحيطة به إلى أقصى حدود الغشية، فتقف عند حدود رحلتها. أما الممثل الذي يقود في صمت صرخته على شكل صلاة، فإنه يفتح الصندوق على مصراعيه، ليدخل وسطه، ويأخذ معه «دمية» المخلص. فيقف الجميع مترقبين يغنون غناء هستيريا؛ يزداد ايقاعه فوق الشفاه، يلحق بهم الأخرون الذين يطوقونهم في حالة من التعبد والتصوف.

عندما يختفي في الحفرة اخر المحكومين عليهم يصطدمون بعضهم بالبعض، ويهيمن عليهم الصمت فجأة. بعد لحظات قصيرة يخرج شخص معلنا بصوت هادئ لا حياة فيه:

«لقد رحلوا. إنهم يرحلون داخل الادخنة». نسمع صوتا جهوريا يعلن مبتهجا، «أنهم داخل فرن الموت» وهنا ينتهي العرض المسرحي.

دخلت «اكروبوليس» في مجال ابداعات جروتوفسكي مرحلة الاخراج الابداعي الخلاق حيث كان المبدع مؤلفا للعرض بأكمله على مستوى النص والتفسير والتنفيذ. يشاركه في هذا المخرج المبدع يوزيف شاينا. لقد كسر هذا العمل اتساق مسيرة اعمال جروتوفسكي؛ ووجهت عروضه نحو اتجاه جديد، فهو يلمس قبل كل شئ داخل أكروبوليس، جوهر المسرح وخلاصته.. يخلق ارضية متينة يقوم عليها «معمله المسرحي **Laboratorium**» ومفهومه: «ماهية علاقة المتفرج ـ الممثل»، ومحاولة التأكيد على التواصل الانساني في الحادث الجماعي، الذى يشارك فيه الجمهور للتعرف على نفسه بنفسه. لقد شارك المتفرجون في الطقس الاحتفالي المشترك، ويتشكل في مضمون يتسم بالقتامة والسرية، يتمسك بأقدام حضارتنا، حيث الاساطير، والرموز، والموتيفات، التي تمثل مفردات الجماعة وخبراتها وعلاقاتها الاولية، وأسس موقعها الانساني. ان هذا الاشتراك القائم على مبدأ مباشر، جعل الممثلين يؤدون أدوارهم، فينشدون ويرتلون، ويصنعون الحدث التمثيلي والفعل الدرامي. لكنهم يقادون ـ في نهاية الامر ـ إلى مشاركة مع الاخرين في ممارسة الطقس المسرحي دون معايشة عميقة له؛ تفقدهم ذواتهم الشخصية، وتقضى على سيطرتهم على أنفسهم. في «أكروبوليس»

نجد الممثلين كذلك بصفتهم الرئيسية مراقبين ومُلاَحَظين. فالجمهور ماهو إلا شاهد عيان، ملاحظ. جاء هذا الفصل التقليدى بين عالَمين ليصبحا - فى مسرح جروتوفسكى - قريبين غاية الاقتراب، مع أنهما عالمان متغيران:

«(....) الممثلون ماهم سوى بقايا أجساد بشرية، أناس ينتمون لمعسكر الموت النازى «اوشفينشيم» لقد ماتوا. «أما الجمهور فهو - فى مواجهة ذلك - حى - يستطرد جروتوفسكى - أولئك الذين بعد تناولهم عشاءهم الشهى - يجيئون إلى المسرح، ليشتركوا فى ممارسة طقس احتفالى ثقافى حضارى». ومن موضع عالم يحتفظ فى ذاكرته بلوحة مصورة لذلك الذى كان يحدث، فإن المتفرج كان يستشار بعمق لا شتراكه العاطفى فى طقس العرض المسرحى. إن كل مادار؛ يعد قبل كل شيء قضية ممثل بالدرجة الأولى.

ومن هنا يركز جروتوفسكى تركيزا مكثفا نحو. «فن الممثل»، يحفر حتى النخاع باحثا عن فكرة تجعله يتجلى عن وضعيته كمخرج مبدع (مؤلف ثان للعرض) لصالح فكرة «المسرح الفقير» الذى يعد مملكة الممثل غير المنقسمة. لقد وصل الممثلون عند جروتوفسكى إلى أعلى مرتبة من مرتبات الجوده فى ادائهم المهنى المحترف، لكن الوسائل التى استخدموها بمهارة، هددتها أساليب التعبير الانفعالى الادائى المبالغ فيه، وملامح التعبير الخارجى، والتزييف الشكلى. ترتب عن ذلك مرحلة أكثر عمقا ونضجا، إتجهت نحو النبضات الداخلية المؤدية بدورها إلى شيء أشبه ما يكون «باعتراف» الممثل امامنا، حيث يؤدى بطريقة تقوم بتعرية ما بداخله.... بشكل اكثر انسانية وأعمق صدقا. فى هذا التيار المتميز بخصوصيته، سارت

الابحاث المعملية فى مسرح جروتوفسكى فيما يتعلق «باعداد الممثل» مسارا اكتشافيا مبهرا وجديدا يؤكد على دوره كمبدع خلاق.

مسرح المعمل أو معهد الممثل:

فى عام ١٩٦٥ إنتقل (مسرح المعمل الـ ١٣ صفا) من المدينة الصغيرة أوبولى «إلى المدينة الكبيرة (فرتسواف) عاصمة إحدى الاقاليم الكبرى بالمنطقة الغربية لبولندا. يتغير الاسم إلى «مسرح المعمل ـ معهد أبحاث أساليب الممثل».

ويستجيب هذا ـــ فى رأيى ـــ بلا ريب، لرسالة الفريق الجوهرية المنظمة وفق مبادئ معهد علمى، وليس مجرد مسرح ملتزم بتقديم تجارب محدودة النطاق. إنها أبحاث فى أساليب التمثيل «بالمسرح الفقير» الذى يصبح الممثل أهم مَنْ فيه!.

«جوهر هذا المسرح ـــ يؤكد جروتوفسكى فى إحدى مقالاته «نحو مسرح فقير» ـ يكمن فى الحقيقة، التى لا تعلم الممثل مهارات بعينها؛ أو تلك القدرات التى تبنى للممثل ما يطلق عليه «بترسانات الوسائط». ليست هذه بطريقة استدلالية تلخص امكانية الممثل وقدراته الابداعية. إن كل شىء يتمركز فى التأكيد على العملية الروحية للمثل، التى ينبغى أن تصل ـــ عنده ـــ إلى حدودها القصوى، ويحدث هذا فقط عندما يصبح الممثل عاريا تماما... عاريا حتى من أدق دقائق المناطق حساسية.. عندما يصبح غير متبجح، يحيا على أساس يثير استمتاعه بوصوله لمنطقة معاناته الذاتية عبر المشاعر، وعندما يكون كذلك على النقيض من ذلك الأمر. كما لو كان

فى حالة من الديموءمة داخل حادث العطاء الفنى الذى لا يتوقف. أنها تقنية «حالة الغشية والوجد» ، ودمج السلطات الروحية والفيزيقية عند الممثل، الذى يخشى منطقته الداخلية القائمة على البواعث الفطرية للظهور!!» .

ويؤكد جروتوفسكى أن أسلوب تشكيل الممثل فى هذا المسرح يرمى — قبل كل شيء — ليس إلى جعله شيئا: «بل إلى لفظ تلك العقبات والحواجز التى تقف عائقا — حجر عثره — تعوق العملية الروحية عن التفتح لدى الممثل؛ والتى يمكن أن تصبح جزءا من نسقه النفسى وجهازه العصبى. ينبغى على جهاز الممثل أن يلفظ من داخله مختلف صور الضغوط، للدرجة التى تتلاشى فيها الاختلافات ما بين النبض التعبيرى الداخلى مع الخارجى منها، كى يصبح هذا النبض فى داخله مفردات تعبيرية موحدة عن طريق الكلمة، حتى يكون بمقدور الجسد الذوبان والاحتراق، وكى تتكون عند المتفرج قدرة على تلمس مسارات النبضات الروحية بشكل مرئى» .

الأمير الذى لا يلين

إن شعار «المسرح الفقير» وأسلوب الأداء التمثيلى يظهر - بهذا المفهوم - داخل العرض المسرحى «الأمير الذى لا يلين» - (Ksiaze Niez-lomny) لبدرو كالديرون عبر رؤية الشاعر ليوش سووفاتسكى والتى أخرجت مرتين بناء على تفسيرين مسرحيين فى عام ١٩٦٥ . فالمأساة التى يشترك فى كتابتها كالديرون/سووفاتسكى تصل فى هذا العرض إلى مرحلة العمل

المسرحى الميدانى على مستوى مفهوم دراسة «اللامرونة» أو اللاانثناء» مع ضحايا طقس لا دينى للتعذيب البشرى حتى الموت؛ فى حالة من الغشية والوجد.

إن هذا التناول يأتى نابعا من «أصول» الأمير دون فيرناند الذى يضعه الموريتانيون فى أغلال العبودية، ومع كل المحاولات المبذولة معه ليتغير، نجده يلفظ تحريضات العدو ودسائسه، فيرفض التعاون مع القصر، ويدفع الثمن باهظا، ويضطر للسير فى طريق العذاب القاسى، ويتحمل آلاماً قاسية؛ تنشأ من كراهية الشعب له وافتتانه به فى آن واحد.

سينوغرافية العرض

عندما قدم هذا العرض فوق الفناء المسرحى، كان جروتوفسكى يراه بمثابة شيء أقرب ما يكون لفضاء صالة العمليات، أو مكان تدور أحداثه فوق خشبة حلبة السيرك. فالصالة المستطيلة المغطاة بحوائط خشبية مرتفعة «دككا» (مقاعد خشبية طويلة) تخلق شكلا يبدو كأنه صندوق عميق فى الداخل.

أما المتفرجون فيجلسون بشكل مرتفع فى شرفات عالية،ويحيطون بهذا الصندوق من نواحيه الثلاث. ينظرون من فوق إلى أسفل كما لو كانوا يشاهدون عملية جراحية، تذكرنا بلوحة «درس فى التشريح» الشهيرة لريمبرانت، أو بمشاهدة عرض مسرحى داخل سيرك رومانى. وفى الوسط نشاهد خشبة المسرح واقعة فى أسفل، مجرد خشبة مسرح خشبية على شكل صندوق كذلك ــ وهذا هو كل شيء.

الممثلون عبارة عن ثلاثة رجال وامرأتين ـ يمثلون « البلاط» ويرتدون أزياء على شكل «بنطلونات» أو سراويل قصيرة لركوب الخيل وأحذية «بركبة» طويلة، ورداء يمثل «القضاء» ويرمز له، تعبيرا عن وحشية «الفعل» ووظيفة القضاء غير العادلة... نشاهد وجه امرأة مغطى بشعورها الطويلة المسدلة على وجهها، تجلس فى نفس الوضع طوال الوقت أثناء الأحداث وحتى نهاية المسرحية، يضع أحد الرجال فوق رأسه تاجا يميزه كملك. ويظهر «الأمير الذى لا يلين» الذى يقف موقفا معارضا صُلْبا من البلاط، ويرتدى قميصا أبيض اللون، علامة البراءة والسذاجة، ثم بعد ذلك نشاهده فى قطعة قماش بيضاء؛ ترقد فوق جنبيه على جسد عار، يرمز إلى البراءة الشرية داخله، تبدو بوضوح على سيمائه. وعندما يقوم بالدفاع عن نفسه لايقول شيئا ضخما، فقط نشاهد وجوده الانسانى فوق خشبة المسرح.

مفردات العرض المسرحي:

فى المسرح الفقير نجد أن المهمات المسرحية أو ما يطلق عليها بلغة المهنة «قطع الأكسسوار» الوحيدة، هى قطعة قماش حمراء اللون وتاج ملكى.

وبفضل تحرك الممثل تتخذ هذه المواد معان درامية مختلفة. أما الارض فنشاهدها متداخلة فى السور: مرة تصبح قطعة القماش هذه فوق هذه الأرض «مشاية» أو ممرا ملكيا حيث تقع أحداث التتويج، وتهتز وتتأرجح ذات اليمين وذات اليسار، ومرة أخرى تتحول أداة للتعذيب، وثالثة طريقا للموت، كما تتشكل فى وظائف ورموز مسرحية أخرى.

إن التاج الملكى، الذى يوضع فوق رأس دون فيرناند، يثير فى أنفسنا رابطة درامية بالمسيح: فهذا الرمز يحمل داخله قدرا من السخرية، ويتصل اتصالا وثيقا بلوحات التعذيب المكنونة فى أذهاننا، وبالتحديد المختزنة فى ذهنية المشاهد الأوربى، وتراثه الحضارى، وميراثه الفكرى، وصولا إلى أن تثقب أقدام المسيح بالمسامير، وبالمنحوتات الشعبية، مما يعطى المتفرج الذى لا يملك خبرة فكرية مرتفعة المستوى، تجعله قادرا على تفسير رموزه، أو خلفية مكونة من قصص الالام والضحايا المرسومة شخصياتها المقدسة وتمثل قسما من نسيج معرفته التراثية داخل وجدانه، تجعله غير مستوعب وغير مستجيب لما يراه أمامه.

فى المسرح الفقير لا توجد موسيقى.. تقوم أصوات الممثلين وأناشيدهم وأغانيهم بديلا عنهم، حيث تتخلق المناخات المطلوبة، والمؤثرات الصوتية التى يستلزمها العرض ويطالب بها، وهى على سبيل المثال: هدير البحر؛ وغيرها من الأصوات؛ «فأوركسترا» الممثلين كاملة، تحتوى أصواتهم المتكونة من تونات صوتية تنبعث عن اصدار أصوات معينة أخرى؛ كالهمسات والعويل، والخرير، والإلقاء «الكريستالى»، والغمغمة، والنغمات الموسيقية والصمت والصراخ. إن الصراخ الأقرب إلى العويل الذى يطلقه دون فيرناند يصل إلى ذروته فى نهاية المشهد، إنه يبقى على الدوام فى آذاننا... آذان أولئك الذين يصغون إليه مرة، فلا ينسونه، يبقى ليس كمجرد نغمة سجلتها الآذان، وإنما علامة تستثير رغبتنا فى الصراخ الإنسانى المشترك والمتواصل ضد عذابات عالمنا وكل ماهو غير سوىٌ فيه.

لقد حقق الممثل ريشارد تشيشلاك Ryszard Cieslak في تجسيده لدور «دون فيرناند» هذه المعزوفة الانسانية المعنى والأسلوب بطريقة ممكنة، تعكس أسلوب جروتوفسكي ومنهجه الجديد في تطبيقاته لفنون الأداء التمثيلي المقترحة من قبله. إن مصطلحات شبيهة بكلمات «لعب» الممثل أو «مثَّل» أو شيء من قبيل ذلك، تعد مصطلحات تقليدية - في ظني - لا تتمشى مع مفاهيم مسرح جروتوفسكي المعملي، ولا تهبنا مصداقية ما يهدف الوصول اليه. إنه هنا ينجز عملية ابداعية لها خصوصيتها، ومفردات لغتها الفنية الجديده[٧]، يقوم فيها الممثل بواسطة قدْر هائل من الإدراك للسيطرة على لياقة جسده، بواسطة «تعريته» تماما من شوائبه اليومية وغسل آثامه، والتخلص من الطبقة المتخمة المثقلة بالمفاهيم الفنية الخاطئة، ليتعداها الممثل ويأخذ طريقة للنفاذ إلى أدق تفاصيل الطبقة الداخلية لذاته، لأنقى ينابيع روحه.

إن «دون فيرناند» والممثل قد التحما معا في قربان طقسي واحد يهابانه للبشر - المتفرجين. فذاتية تلك الحالة وتفردها يطلق عليها «بالتنوير الروحي» للممثل، قد تصل بدورها - مستكشفه طرقا جديدة - إلى المتفرج - إيحاء أو استفزازا أو حتى رغبة في المشاركة - داخل المتفرج بواسطة قوة مباشرة لا واقعية - ما فوق الواقع - على شكل صدمات، توقظ فيه نبض الفعل المشترك.

يمكن لنا اعتبار العرض المسرحي «الأمير الذى لا يلين» اليوم بمنظور الزمن الذى يزيد عن ربع قرن من الزمان، وبمنطق التقويم النقدى العلمي حدثا هاما في المسرح العالمي برمته، شكلا ومضمونا، في محتواه وصيغه

الجديدة، بل فى حداثة مفردات اللغة المسرحية العالمية برمتها التى استخدمها جروتوفسكى.

قام فيه الممثلون بالارتجال المنظم تحت إشراف جروتوفسكى وإلهاماته، القائمة على موتيفات أدبية، كانت تفجر الكثير من الأراء والإبداعات التى أثرت اقتراحاتهم والهاماتهم، وبلغ ريشارد تشيشلاك أقصى درجات الإعجاز الفنى فى هذا العرض.

أبو كاليبسيس تتويج مسرحى أم خبل فنى!!

قدم العرض المسرحى (أبو كاليبسيس Apokalipsis) عام ١٩٦٩ بدأ جروتوفسكى يجرب فيه فنون المقترحات الارتجالية على أوسع نطاق، بالقدر الذى به يستطيع الممثل أن يبحث لنفسه طرقا وأدوات للإبداع الفنى تقوم على اقتراحاته الذاتية فى الأساس؛ وحيث يعثر فيها الممثلون لأنفسهم عن مكان لهم عبر النصوص التى تتواجد من خلالها مادة تستجيب لما يحبونه فى الواقع الفنى المعاش. إن «حدث الإبداع» ذاته يصبح مشاركة الفريق بأكمله فى تكوينه وبناء نسيجه. تدور هذه المقترحات التى يقوم بها الممثلون، ـ بداية ـ حول الموتيفات المنبثقة عن «الانجيل»، مرورا بفقرات من نصوص دوستويفسكى؛ وصولا إلى نصوص إليوت وشيمون ڤايل، كانت أبو كاليبسيس مسرحية دينية علمانية، قربانا يغوص فى «الغشية»، ويسبح فى حالة من الوجد، يلمس عن قرب بعض الموضوعات ذى الطرز البدائية أو النماذج الأصلية، والتى لها جذور حقيقية بعالمنا المعاصر. كان

العرض غير واضح، مليئا بالتصورات، يصعب احتواؤه بكليته عبر ذواتنا مرة واحدة، لا يخضع لتحاليل نقدية تقليدية جاهزة.

حاول الناقد كونستانتى بوزينا Konstanty Puzyna ـ أحد أقطاب النقد البولندى المعاصر ـ أن يحلل موتيفات العرض فى خلاصته العامة ورسالته ومعناه العام. فلم يستطع!! كل ما وصل إليه أن أبو كاليبسيس هى أسطورة عودة المسيح اللامجدية فوق الارض بالقرن العشرين وخروجه منها ثانية(٨).

ففى ميتافزيقية العرض يطرح جروتوفسكى سؤالا: أيكون بمقدور الرب أو المسيح العثور ـ بالضرورة ـ على فلسفة تفلسف عذاب الانسان الدائم؟! ربما تكون ثمة حاجة واعية لدية للرغبة فى الحب.... لضرورته، والبحث عن الحقيقة والعدالة المنشودة، والحق فى شراء الانسان غفرانا يمسح خطيئته؟! ففوق خشبة المسرح العارية والتى يجلس حولها أو فوق الأرض حوالى أربعين متفرجا/مشاركا، بينما يجلس خمسة ممثلين فى أردية ناصعة، ملولين، يعانون، قد استهلكت أرواحهم، بلا أمل أو رغبة فى أى شىء؛ يعيشون لحظة التوحد داخل العرض وفوق خشبة المسرح عبر هذيان طقسى، حتى أن واحدا منهم يدعى «شيمون» يستدعى من الزاوية يمثل دورا «أبلها» فى «رداء داكن» يجعله يمثل المسيح/المُخلِّص.

أما البقية الباقية فيمثلون الأدوار الأخرى: بطرس، يهوذا، جون، ماريا ماجدالينا. يبدأ الفعل المثير منذ البداية بطريقة تتسم بقسوته وسخريته إلى أن يظهر «الداكن» فى الأفق، و «يدخل فى إهاب الشخصية المطلوب تمثيلها فى رقص هذيانى هستيرى «ديونيزيسى يقطر ألما»، يتبع ذلك توالى عدد من المقاطع المتفرقة؛ ترتبط ارتباطا وثيقا بموتيفات الانجيل. ومن الجانب الذى

صُرِبَ فيه «الداكن» يمتص الممثلون دمه ليصلوا لحالة من الثمالة. وتتم حفلة الزواج عندما نرى مسيرة الاحتفال بماريا وجون. يتبع ذلك مشهد «الداكن» و «ماريا» فى أدائهما للحب، يظهر لنا على شكل قوس يلتحم بوتره، أما الهدف أى «الاصابة» فيظهر فى عدو جون وهرولته الأقرب إلى الخبل، سرعان مايزداد ايقاع هذا العَدْو، ليصبح تنفسه أكثر تحشرجا واختناقا، حتى يقترب إلى معشوقته وهو مغشىّ عليه. فالطريق الملىء بالأشواك، طريق الصليب صلبا غير عادى.. غير إنسانى... مضاء بالشموع، تتردد فيه الأغانى «التراتيل الدينية» تصرخ مطالبة بالعدل؛ وتدعو صاحبهم إلى النصر والعدل، فتتغير هذه المضامين المسالمة التى تقطر بها صرخاتهم إلى معان أكثر جرأة وغضبا يغلب عليها طابع الازدراء. فاللاطمون على الخدود؛ والمنفيون المشترون لغفران؛ لقاء اشتراك حميمى داخل عيد قومى مقدس؛ يشتركون معا فى التعبير عن الثورة. أما جون فيلفظ حبه «للداكن»، ذلك العابد، والمعشوق طوال العرض المسرحى حتى النهاية. إنه الوحيد والواحد المنظور اليه كأمل فى الغد.. الذى لا يأتى.. ويبقى فى المشهد النهائى «شيمون»، و «بطرس» ، و«الداكن» فقط. يطفئ شيمون الشموع المتبقية والمنسية، لينشد الداكن أنشودته التى يتهم فيها السماء المسئولة عن ما يحدث للبشر، وينهى أنشودته والظلام يسود المسرح.. ليحل الصمت ثم صوت شيمون قائلا «للداكن» .. أى للمسيح المخلّص: إذهب ولا تعدْ ثانية!!»

«(...) هذه هى أم اللوحات المعروضة. وتسجيلها بهذا الأسلوب لا يجعلنى ـ يستطرد بوزينا ـ بالرغم من كل ما شاهدته فوق خشبة المسرح فى

بولندا أثناء عرضها ـ أن أحكم أو أطلق تقييما نقديا نهائيا .. إنه مجرد توثيق ورؤية ذاتية شاهدت بها العرض».

فى السنوات التالية لعروض «أبو كاليبسيس» حدثت تغيرات متعددة تمت من عرض مسرحى إلى عرض مسرحى آخر. وهى تغيرات لها اهميتها وضرورتها فى العروض المسرحية الخمسة.

كانت هذه التغيرات تهدف فى المقام الأول إلى استخدام يتقارب فيه «الداكن» من شخصية المسيح، كى يستخرج رؤية شمولية عن الإنسان بشكل عام من العرض المسرحى. ظهر هذا فى بعض التغيرات التى حدثت فى النصوص، وكذلك فى وجود الأزياء الغامضة والسوداء والمتعددة الألوان والتى نرتديها فى أيامنا المعاصرة لمحاولة الاسقاط العصرى دون تفلسف ممجوج.

عن ابوكليبسيس اى عن جروتوفسكى

ألفت ماوجوجاتا جيدوشيتكا Malgorzata Dzieduszycka فى عام ١٩٧٤ كتابا سجلت فيه بيانا تفصيليا لهذا العرض قالت فيه:

«(....) أبو كاليبسيس كوم فيجوريس هو عرض مسرحى عن الانسان، وليس عن الرب. إنه عرض عن الانسان عندما يتلبس إلهه، وعندما يتخلص منه، وكذلك هو عرض مسرحى عن الذات الانسانية، الذى هو فى حاجة ماسة متعطشة لأن يتلبس هذا الالة؛ فى أن يقيم طقسا مقدسا يحطمه بذاته، يسخر منه، يفضحه ليحط من شأنه.

إن جميع التساولات التى طرحها العرض، تلمس الانسان والانسان فقط، من وعىٍ بفعله ولاوعيه به فى الوقت نفسه.

لايعنى هذا أن نضع العرض المسرحى ـ **بالقطع** ـ كأساس لحلول ميتافيزيقية، أو أنه يحاول أن يفض نزاعا حول **مسألة العقيدة**: للإيمان بها أو الكفر بها.

أبو كاليبسيس إنما هو عرض مسرحى يدور حول سعى الانسان الدائم الذى لايتوقف عن التحديد المنضبط لنفسه، أمام نفسه، وأمام الاخرين. وهو أمر لايعنى كذلك تساويا بنفس القدر لتحديدات الآخرين له!!.

دخل العرض المسرحى المسرح؛ أى اقترب من الحياة، دخل «أبو كاليبسيس» من أوسع الأبواب فى الحدود التى ترسم معالم الدائرة المعرفية لمفهوم «المسرح الذى يكون بمقدور الممثل داخله، وبمعونة عدة مهارات مسرحية بسيطة؛ أن يبنى العالم كله، وأن ينسجه وفق مايريد منظِّما للفضاء المسرحى والحياتى، معبرا عن فنون الحركة التشكيلية، مبدعا خلاقا... لصوته.. لفعله الدرامى... الذى يستنبته عبر الخامات الصوتية، التى يملكها هبة للعرض المسرحية وخدمة له وتوصيلا لرسالته... لاتوجد ثمة ديكورات، لاتوجد ثمة موسيقى... بينما يوجد أداء تمثيلى، يخرج عن حدود لغة المسرح المتعارف عليها، ويصل الى أعمق أعماق المتفرج/ الانسان المشارك، ببساطة وتركيب فى آن واحد، عبر «التحرك إلى أسفل» وإظهار «الذات» من الداخل «منزوعة السلاح»، عبر الاستغناء عن القيم التقليدية المستهلكة والمتهالكة فى التلقى، أو طرح التساولات أو الاستعداد للفهم. إن مسرحا كهذا يثير مشاعر المتفرجين، ويستثير ردود أفعالهم، فهم ليسوا جزءا من

لعبة مخططة، وإنما مشاركون حميميون غير منفصلين عن بنية العروض الطقسية ونسيجها.

في هذه المنطقة يولد تواصل انساني حقيقي بالغ الرهافة، إنه قبل كل شئ لقاء العاشق بالمعشوق، لقاء حميمي بين الإنسان/ الممثل/ المشارك والإنسان/ المتفرج المشارك.

كانت هذه قمة تطور هذا النوع من الزيجات المسرحية في الوقت الذي لم يكن تُرى فيه نهاية للطريق الابداعي المجهول؟! ولذلك كان من الضروري الخروج خارج حدود المسرح الذي نعرفه ونعتقد ـ جهلا وخطأ ـ أنه هو الوحيد الذي يهبنا عالم المعرفة المسرحية، فندافع عنه حتى الموت استشهادا من أجله بالخطأ!!.

الوعي بالدرس:

لقد وعي جروتوفسكي وعيا واضحا بذلك في عام ١٩٧٠ عندما قدم عروضا لمسرحيته «الأمير الذي لايلين» في إيران، وعندما تجول برحلته الفنية في أرجاء الهند، وعندما اشترك فيما بعد بمهرجان أمريكا اللاتينية في كولومبيا. يقول جروتوفسكي: «في حياتي كانت هذه لحظة إزدواجية المعنى. هذا الذي يدعى مسرحا «تقنيا»، أسلوبيا، قد وضعته خلف ظهري ـ يستطرد جروتوفسكي ـ ومنذ سنوات وأنا أميل نحو آفاق جديدة، ولدت داخلي أشياء مبتكرة. ومع ذلك فليس هذا ماجعلني اقتحم هذه المهنة، خوفا من أن تقودني إلي الغواية، ثم إلي الهواية، إتضح لي ـ فيما بعد ـ أن طريقي هذا جعلني أرفض أن أبقى حتى داخل أسوار المسرح ذاته. فهذا

الذى يعد بحثا فى المسرح: فى «تقنيته» فى «إمتهانه» كمهنة، يفهم بقدر فهمنا له، باعتباره بمثابة ندا وتحديا لنا، من هذا المنطلق يعد لى طريقا... قادنى هذا الطريق إلى ماأنا عليه.. قادنى إلى خارج المسرح... قادنى هذا الطريق بعيدا عن التقنية.. قادنى أكثر ابتعادا عن الاحتراف المزيف... ومازال حية فى نفسى هذه الخبرة الحياتية التى لاغنى لنفس عنها.. إننى أستنشق الآن هواء آخر.. أقدامى تلمس نوعا آخر من الأراضى التى لم اكتشفها بعد... أما حواسى فهى تجذبنى صوب تحديات جديدة!!».

كانت هذه التحديات هي خبرات جروتوفسكى لما أسماه بالظواهر المسرحية ـ (Para Teatralna) ـ وكانت تعد له بمثابة «طقسا تجريبيا» جديدا، أو مشروعا خاصا عبقريا أسماه: (Special Project)وصولا إلى رحلة «الجبل» التى يستكشف فيها ذلك الذى لم يدركه بعد.

وتتكون هذه الرحلة من مراحل ثلاث: بداية بقرون الاستشعار المرهفة ليلا، للبحث، مروا بالطريق الذى يدخلنا «جبل المشاعل» التى تنير لنا هذا الطريق، وصولا إلى الطريق ذاته؛ أى إلى البداية والمنتهى!

إن جروتوفسكى يكيف ذاته لذلك الطريق، بذخيرة من الخبرات التى اكتسبها هو وفريقه فى قرية Brzesinek الواقعة بضواحى مدينة فرتسواف البولندية على مدى عشر سنوات كاملة.

يلتحم جروتوفسكى بعد ذلك بعابرى سبيل؛ يأتون اليه جماعات من أنحاء بولندا يختار من بينها، كما يصنف أولئك العابرين الأتين من مختلف بقاع العالم: من أمريكا وأستراليا وايطاليا وفرنسا ووطننا العربى (وبالذات مصر).

أما في فراتسواف فيتوقف وجود «مسرح المعمل» ويبقى «المعهد المعملى» علامة ومركزا..

ومع ذلك فإن مسرح جروتوفسكى ينتشر تأثيره عبر فرق صغيرة داخل بولندا وخارجها فى أنحاء شتات من العالم، تنشط بشكل دائم، أو تنقطع حسب الحاجة اليها، يقود جروتوفسكى أنشطتها، ويتزعم ظواهرها المسرحية التى تصبح معينا ومنبعا للممثل المحترف وقبله الممثل الهاوى بأفضل مايعنيه المصطلحان: (الاحتراف والهواية)، وتتلاشى أو تكاد الحدود الواقعة بين الفن والحياة، وتعين على احداث أفعال درامية أضخم هى جزء من بعض مايعطيه جروتوفسكى حتى اليوم.

وقد لاتحمل هذه الأفعال أو الأحداث شيئا مشتركا أو لاتمهد بإنجاز عرض مسرحى، فالمعنى المقصود منها ـ وقبل أى شئ ـ هو اللقاء الانسانى، الذى بمقدور الانسان/ الفنان أن يكون فيه نفسه، فيسترجع التلقائية ويستعيد البراءة فى علاقتة مع الأخرين، حتى يمكن أن يدع إن أراد.

إن فكرة تقوية العلاقة بين الانسان والانسان الآخر تبدو حية بارزة فى زمن تتأزم روابطه الاجتماعية، وتتعقد فيه علاقة الإنسان بالإنسان الآخر، ويصاب بالركود فى فهم الاخرين لبعضهم البعض مع أنهم يتحدثون اللغة نفسها وأحيانا بذات المفردات.

إن جروتوفسكى يحقق على طريقته وعبر مفهومه للفن والحياة ـ هذا اللقاء الإنسانى المفتوح متوجا بجهده الفعال من أجل إقامته.

كان هذا اللقاء فى البداية مسرحا، ثم معملا، ليصبح فى نهاية الأمر خارج/ خارج المسرح..... إنه الحياة نفسها!!.

جروتوفسكى فى عيون ممثليه (*)

بحلول عام ١٩٩٤ تمر ثلاثة وعشرون عاما من اللحظة التى أقام فيها «ييجي جرتوفسكى» و «لودفيك فلاشين» Ludwik Flaszen مع جماعة مكونة من عدة أفراد من الممثلين فى «أوبولى» opoleببولندا «مسرح الثلاثة عشرة صفا» عرف فيما بعد باعتباره «معهد جروتوفسكى المعملى» أو مسرح المعملى (Teatr Laboratorium) بدأ هؤلاء مغامرتهم المسرحية والثقافية فى هذا اليوم.

الممثل فلاشين:

فى مسرح جروتوفسكى، وعبر تطبيقات فرقتنا المسرحية، كنا نبحث عن وسائل وأساليب فنية متنوعة، من بينها: «نظرية أرتو». إن ماكنا نرمى للوصول اليه هو مسرح طقسى، أو ربما مسرح أشبه بمسرح القسوة لمبدأ أرتو. لذلك اذا حاولنا التعريف بشخصية عروض جروتوفسكى وبسماتها؛ فإن هذا التعريف سنجده يقينا داخل النسيج الفنى لمسرحيته الذائعة الصيت (الأجداد Dziady) إننا نسمع هذا التعريف على لسان القسيس الخيِّر فى الجزء الرابع من «الاجداد»، حيث نداه ملتاعا خائفا من ذلك الذى سيحدث. إنه يتحدث عن طقس الاجداد، الزاخر بالتراتيل الوثنية الكهنوتية ـ توضح لنا هذه الصيغة صورة وفيه لعروض جروتوفسكى التى يمكن أن نطلق عليها:

«الطقس الزاخر بالتراتيل الوثنية الكهنوتية حول مسرح جروتوفسكى المعملى».

(*) هذا الحوار مأخوذ عن أهم فيلم تسجيلي عن «معمل جروتوفسكى المسرحى» من إخراج كشيشتوف دوماجاليك KRZYSZTOF DOMAGALIK.

الـــراوى:

يجى جروتوفسكى هو اسطورة مسرحنا المعاصر. مخرج، ومبدع «مسرح المعمل»، الاستاذ بالمعهد الفرنسى للفنون المسرحية، حاصل على جائزة الدولة التقديرية فى بولندا من المرتبة الزولى، الأستاذ الشرفى بجامعة بتسبورج. يعد جروتوفسكى من أعظم رجالات عصرنا فى حركة الاصلاح المسرحى العالمى، بجوار المصلح المسرحى الروسى ستانسلافسكى والمصلح المسرحى البولندى أوستيرفا Osterwa[٩]، ومايورهولد، وبريخت وأرتو.

تولى منصب مدير للمسرح، ولم يتعد عمره ستة وعشرين عاما. كانت زخيرته العلمية تشتمل على:

ـــ دبلوم فى التمثيل من معهد الفنون المسرحية بكراكوف.

ـــ دراسة تخصصية فى فنون الاخراج لمدة عام بموسكو.

ـــ ثلاث سنوات فى الاخراج التطبيقى.

ـــ مدرس مساعد بمعهدالتمثيل (الفنون المسرحية) بكراكوف.

ـــ اخراج عدة عروض بمسرح (تياتر ستارى Teatr Stary) والمســرح الاذاعى.

ـــ السفر إلى آسيا الصغرى وأوربا وعدة بلدان فى الشرق الزوسط للمغامرة الفنية والرؤية والاطلاع.

ظهرت عدة كتب حول جروتوفسكى. من اهمها كتاب له تحت عنوان «نحو مسرح فقير» بمقدمة لبيتربروك. إن هذا الكتاب ـ كما يعلق المؤلف نفسه ـ يعد بمثابة «يوميات من فوق سطح سفينة»، وقد ترجم إلى بضع عشرة لغة. لقد أصبح هذا الكتاب شيئا أقرب مايكون إلى «الانجيل» لأولئك» الباحثين والمكتشفين طرقا مسرحية فى عالمنا المسرحى. انتشر هذا المرجع الهام «نحو مسرح فقير» فى الفترة التى ازدهر فيها مسرح جروتوفسكى ـ وخاصة بعد الفترة التى قامت فرقة المعمل المسرحى برحلاتها المسرحية، بداية بالبلدان الاسكندنافية لتقدم عروضها «الامير الذى لايلين» لكالديرون/ سووفاتسكى Slowacki؛ مرورا بالنجاح الكبير لهذا العرض التجريبى بمهرجان مسرح الأمم بباريس، وصولا إلى تلك العروض المسرحية لنفس العمل المسرحى الذى عرض فى هولندا وبلجيكا وايطاليا والمكسيك وفرنسا. يحصل «الامير الذى لايلين»على الجائزة الذهبية بمهرجان المسرح ببلغراد. وفى خريف ١٩٦٩ يقوم جروتوفسكى برحلات فنية أخرى لتقدم فرقته عروضا مسرحية فى بريطانيا وأمريكا، ثم إيران، ولبنان فى عام ١٩٧٠ . ثم رحلات فنية تالية للفرقة لأمريكا وفرنسا واستراليا وفى بينالى فينسيا. كان هدف هذه الرحلات تحقيق البرنامج المركب للأبحاث الفنية والتحليلية لمسرح جروتوفسكى. وفى عام ١٩٧٩ ينظم «مركز الأبحاث المسرحية»بمودليانى لقاءَين علميين مخصصين حول «مسرح جروتوفسكى المعملى».

إن تاريخ هذا المسرح انما يُحدد بتاريخ نشاط جماعة من البشر وعملهم، بداية من العرض المسرحى الأول بمدينة «أوبولى» تحت عنوان

«أورفيوش» عن «كوكتو»يقوم بالأداء التمثيلي فيه رينا ميريتسكا Rena Mirecka وأنتوني ياهوكوفسكي Antoni Jaholkowski وزيجمودت موليك Zygmunt Molik، ثم العرض المسرحي: «قابيل» عن بايرون، وسينوغرافية لميديا، وييجي سكارجيسكي. وللعرض أهمية تاريخية تؤرخ لمسرح جروتوفسكي حيث قدم في يناير عام ١٩٦٩ . أما العرض التالي فقد ضم داخله نصين للكاتب والشاعر الروسي ماياكوفسكي وهما:

أسطورة «بوفو» و «الحمامات». كانَ هذا العرض المسرحي بمثابة نقد مسموم، يدور حول شكل العرض المسرحي ومعناه في ظروف تفرض سيطرتها، وتشكل صيغتها الفنية، وفقا لحاجات الطبقة البورجوازية، التي كانت ترى أنها تمثل الذوق الرسمي في البلاد وتفرضه.

يبدأ جروتوفسكي في الدخول إلى مرحلة جديدة من ابداعاته، حيث يقدم مسرحية «شاكونتالا ـ siakantula" عن الكاتب الهندي كاليداس kal-idas، ويتعاون معه في تصميمه الفنان المعماري ييجي جورافسكي Jerzy Gurawski الذي يصبح ملازما لجروتوفسكي لسنوات عديدة، في هذا العرض المسرحي الجديد يصمم الفنان السنوغرافي تصميماته ليس اعتمادا فقط على أفكاره؛ وانما صمم الأطفال ملابس هذا العرض، ويمثل العرض بمجمله لوحة ساخرة؛ تعبر عن خيال الأوروبيين عن الشرق.

وأخيرا نصل إلى أهم حدثٍ مسرحي بمسرح جروتوفسكي: إنه العرض المسرحي «الأجداد» للشاعر الدرامي الرومانتيكي البولندي أدم/ ميتسكيفيتش Adam Mlckiewicz، ويقوم فالديمار كريجر بإعداد مهماته المسرحية (قطع الاكسيسوار) وأزيائه، ويمثل فيه موليك أدوار «جوستاف ـ كونراد»، كما

يمثل زبجنيف سينكوتيس **Zbigniew Cynkutis** دور الكاهن. أما العرض التالى كورديان **Kordian** للشاعرالبولندى الرومانتيكى سووفاتسكى فيمثل فيه سينكونيس دور البطولة.

جروتوفسكى:

إن العمل المسرحي يستند ـ فى ظنى ـ على مرحلتين أولها: هى تصغير ذلك الذى يعد جوهر المسرح، وفيما بعد المرحلة الثانية؛ حيث يدخل هذا العمل المسرحى برمته فى مرحلة ما بعد المسرح ـــ أى تلك المرحلة التى تتكسر فيها أسوار المسرح، وحدوده. فلنبدأ ـــ إذن ـــ من المرحلة الأولى: وأعنى بها القيام بالحذف من المسرح لكل ما هو مزيف، والاقتراب من وظيفة المسرح الأساسية، من ذلك الذى يكون مبدعا، ما يكون جوهرا ـ ولكنه مبدئى، هكذا كانت نقطة انطلاقى، فإذا تخلصنا من اللعب على الضوء، وإذا ما حذفنا الموسيقى المعزوفة خصيصا للعرض، أو المسجلة على شريط، اذا ما تخلصنا من المؤثرات المستخدمة فى المسرح الذى يطلق عليه «بالمسرح الشامل»: من مؤثرات «فنون السيرك» وآلات التقنية المسرحية الضخمة، مقللين من الديكورات.. وهكذا دواليك.. اذا قمنا بالاستغناء حتى عن الماكياج، باختصار إذا ما حذفنا كل ما تبقى، فسيبقى فقط نوعان، مجموعتان من البشر: الممثلون والمتفرجون. وهذا هو الذى لا يمكن لنا حذفه أو التخلص منه، أو مجرد الاستغناء عنه.

عندما تخلصت من كل تلك العناصر الهامشية، اتضح لى أنه يمكن الغاء الفاصل الذى يفصل خشبة المسرح عن الجمهور. وبهذا يمكن للأحداث المسرحية أن تحتوى قاعة العرض (المتفرجين) بأكملها. أما ذلك الذى يحدث، ذلك الذى يبنيه الممثلون، فقد ظهر جليا أن أفعالهم المسرحية

تبدو كما لو كانت من الفضاء المسرحى المتضمن كل الحاضرين، ويمكن القول بأننى أبنى لكل اخراج مسرحية جديدة، فضاءً اخر، يكون فى لحظة معينة له علاقة حميمة بالمتفرجين والممثلين فعلى سبيل المثال: فى العرض المسرحى «فاوست» نشاهد كل ما يحدث حول المائدة المستطيلة، حيث يجلس حولها المتفرجون وبعض الممثلين، وكأنها مآدبة «لفاوست» احتفالا بموته فيها - وهذا يتوافق مع النص - حيث يتذكر فاوست كل ما مر به فى حياته؛ تظهر أمام عينيه وروحه تلك الذكريات مثل الاشباح التى تتمرد خارجةً من أحلامه، تشبه مأدبة «باروكيه» تتم فوق المائدة، فى مسرحية «كورديان» كانت نقطة انطلاقى المشهد الذى تحدث افعاله بمستشفى الامراض العقلية؛ وقد بنيت الصالة بأكملها وجعلتها مستشفى، فكانت مقاعد المتفرجين مقاعدا للمرضى الذى يعانون مرضا،، أقرب ما يكون لطبيعة «فن السيكودراما» المنبثقة عنه مأساة البطل كورديان. إن كورديان من خلال وجهة النظر التى تضعه فى مصاف «العقلاء الاصحاء»؛ يلزمنى أن اجعله انسانا غير طبيعى. أما «العقل الصحيح» الذى يتمتع به الطبيب، والذى نشاهده فى العرض المسرحى، ممثلا من قبل القيصر، إنما يصبح - بهذا المفهوم - عقلا مفزعا مخيفا؛ ومن الأفضل بهذا المنطق - ألا يكون الانسان عاقلا - عقل القيصر. وفقا لهذا التفسير يظهر ذلك بشكل مختلف فى مسرحية اخرى.إننا نجد صدى لهذا المثال فى النموذج الطقسى داخل مسرحية «الأجداد» حيث الجمع الغفير الذى يتمركز حول الطقس فيتحرك الممثلون صائحين، كما لو كانوا يستدعون الاشباح لظهورها؛ وفى الوقت نفسه كانت تتخلق تلك اللحظة التى يصبح فيها المتفرج شبحا هو الاخر.

لذلك كله فإننا عندما نتخلص من تلك الدعامات «أو المساندات» المادية المسرحية من ديكور +اضاءة +موسيقى، «تبقى خلاصة»الموقف المسرحى ذاته: البشر، أى الجمهور/ المتفرجون، والممثلون؛ عندئذ فقط يبدو لنا واضحا ان الممثل يبنى نفسه، موسيقيا، فخبطات أقدامه فوق الأرض تشكل ايقاعا وتؤلف موسيقى، يأتى لنا صوته من النغمات المتألمة. بهذا المعنى يصبح كل شيء من حولنا موسيقى، كل شيء ـ أى المهمات المسرحية أو ما يطلق عليها قطع الاكسسوار، كل شيء يصبح مادة متذبذبة تشكل ايقاعا؛ تظهر لنا من هنا جليا، أن الممثل «يعكس» إضاءته الخارجية من داخله؛ ولذلك تكفينا ابسط منابع الاضاءة: مصدر ضوء واحد، بروجكتور، لمبة، شمعة، إن تحرك الممثل وفعله الدرامى فوق الخشبة؛ يتسبب عنهما أنّ الفضاء المسرحى المُضاء يتغير. وتتواجد لعبة الاضاءة بشكل آخر. عند ذلك ـ فقط ـ عندما تنبع هذه الاضاءة من داخل الممثل، هذا فى حالة ما اذا كان عمله الفنى حادثه الدرامى، هاجسه الداخلى، فعله المسرحى الذى يحوى جهازه بالكامل وكيانه كله؛ وفى ذات الوقت يكون حقيقيا أصيلا غير مزيف؛ عند ذلك فقط تولد إضاءة أخرى، شئ يقع على حدود الضوء اللامتناهى، شئ أقوى من الضوء نفسه يأتى إلينا من الخارج من الفضاء الأبدى ليحتوينا!!.

هكذا تظهر لنا عناصر متباينة بفضلها يعود كل شئ إلى مستقره: الموسيقى؛ الضوء، الاختلاف الوحيد هو أن هذه العناصر قد تواجدت هنا عبر الانسان الممثل/ الحى.

هذه هي أسس «الحذف الفني» ؛ حذف كل ماهو ليس بضروري لصالح الخلاصة الفنية؛ أي رؤية مايمكن حَذفة؛ ليبقى مايمكن اعتباره جوهرا للمسرح. بهذا المعنى تحدث العلاقة: الممثل/ المتفرج، وتنفرج عن نفسها بلا حدود. فالموقف الانساني هو هذه العلاقة، وقد أسميناها شيئا من قبيل الدستور المسرحي: أو ما أطلقت عليه «بالمسرح الفقير» أي حذف كل ماهو ثري ـ شكلا ـ كل مايوصف بأنه مطلوب أو ضروري للزخرفه أو استكمال اللوحة.

الراوي:

في الطريق نحو هذا «المسرح الفقير» ؛ قدم مسرح المعمل/ مسرحية اكروبولس Akropolis للشاعر البولندى المسرحي الرومانتيكي فسبيانسكي Wyspianski من اخراج جروتوفسكي، ويوزيف شاينا. في عام ١٩٦٢ استوحى الفكرة الرئيسية للعرض من بيتين لقصيدة شعرية للشاعر تادووش بوروفسكي:

«ستبقى بعدنا بقايا معدن». وكذلك من مصدر آخر ينبع من ضحكات ساخرة خرساء تطلقها الاجيال المتعاقبة.لم يكن في هذا العمل المسرحي بطل فردي، بل صورة للمجتمع البشرى عند اقصى الحدود المترامية. إن دراما الشاعر فسبيانسكي تتنبيء بقيام المسيح من الموت الذى جاء لانقاذ البشر، كما ينتهي عرض هذا العمل المسرحي بوقوف صف طويل من السجناء؛ يحملون عروسا كبرى علامة الانتصار، ترمز إلى المخلص، الذى يختفي معهم في فرن العذاب الرهيب النازى.

ميراتسكا:

يتكون دورى فى «أكروبوليس » من ثلاث شخصيات: باج؛ ريبيكا؛ كاسندرا. أتذكر الآن، بعد فترة طويلة، أن هذا الدور المركب كان بالنسبة لعملى الفنى خطوة بالغة الأهمية، وأتذكر الان عن وعى أن هذا ساعدنى فى أن مثل دورا مسرحيا حقيقيا، فكرت مليا فى تكوينه بدايةً خطوة خطوة فى العروض المسرحية السابقة، كنت احاول جهدى داخليا اللحاق بشكل يؤهلنى للتكوين؛ تكوين الحركة والجسد، والصوت، والاناشيد. لكن هذه المرحلة، كانت بالنسبة لى مرحلة لم أعها جيدا منذ البداية ،كانت المحصلة النهائية مجرد صيغة شكلية بحتة، احتوى جسدى أكثر من كيانى كله، مرحلة غرقت فيها بمشاكلى واهتماماتى وصعوباتى. فى اولى خطواتى العملية اثناء تمثيلى بمسرحية اكروبوليس، كان ثمة ضياع لحرية تحركاتى؛ إلى أن وصلت للحظة أصبحت بالنسبة لى قفزة، وأسميتها «الحصول على الوعي». كانت هذه هى اللحظة التى التقيت فيها مع جروتوفسكى ـ التقيت فيها مع نفسى، مع تكوينى الفردى، لم أعثر طويلا على «وسادتى» التى تمكننى من أن استند اليها؛ للوصول لبينة دورى. كنت اتحدث مع جروتوفسكى أحاديث أقرب الى العشق حول موضوعات تخصنى، استمر الحوار، واستمر؛ وعن غير توقع سألنى جرونوفسكى «والآن قولى لى ما موقفك تجاه هذه المشكلة؟! «لم أجب بشئ، قمت فقط بعمل ذلك، (تقوم الممثلة بحركة تعبيرية صافية خالية من الكلام). فى هذه اللحظة فقط فهمت ان هناك طريقا واعيا لتكوين الدور، وكان لابد لى فى البداية أن أثق بذلك الذى يُطْلَق عليه «بالحَدْس الفنى»!

الراوى:

ذاعت شهرة المسرح المعملى دوليا، بداية من العرض المسرحى: «مأساة الدكتور فاوست» لمارلو عام ١٩٦٣، ولعب سينكوتيس دور البطولة وشاركته رينا ميراتسكا. أما أنتونى باخوركوفسكى فلعب دور «فاوست» من خلال شخصيتّين.

الممثل سينكوتيس:

ثمة شئ جوهرى يجعل الانسان الذى يعمل فى مكان ما.. أىّ مكان.. ينشغل فيه بنشاط انسانى ما، يصبح لدية شعور بالأمان داخل هذا العمل، وفى ذات الوقت الشعور بالأصالة، بذلك الذى يقوم بفعله. ينبغى أن يشعر كذلك بأن الأخرين فى حاجة اليه، ويجب أن يشعر أيضا بضرورة ذلك الشعور، من أقرب العاملين معه فى العمل الإبداعى. تقرر هذه العوامل جميعها بأن شخصا ما يصبح «نشيطا» فى عمله، أو أن شخصا آخر يعد العمل بالنسبة له شيئا خلاقا أقرب إلى الإبداع، أكثر من كونه مجرد وفاء للواجبات الرسمية، أو مجرد عمل يحاول أن يصل فيه إلى رسالته المنشودة كما يحدث عادة لدى معظم الممثلين علاقة بالمهنة، باعتبارها مهنة تبحث عن تقنية، عن شكل من أشكال الاستخدام الصوتى والجسدى والخلقى. بهذا المفهوم فإن الممثل الذين لهم يستغنى عن كل ماهو أصيل، من أجل أن يظهر لنا صورا عديدة ليست من إبداعه، بل من إبداع المؤلف أو المخرج. وهنا أرى اختلافا بينا بين التعامل مع المهنة التى بداخلها شئ يمكن استقراؤه «وايصاله، واظهاره لتوضيحه» والمهنة التى يؤديها الانسان باعتبارها رسالة. عندما أشعر أن لدى شيئا أود قوله لنفسى، فأن لدى محاولاتى

الذاتية، التى تولد مع مجابهتى للعالم، ومع المجتمع، مع ذلك الذى يحيطنى بشكل حميمى، مع أولئك الذين أتعامل معهم... مع ذلك الذى يُعَدُّ لي بمثابة حياتى!! إنه جوهر بناء حقائق فنية معينة، هذا ماأعتبره أعظم خبرة فى عملى فى أثناء ممارستى للمسرح!

الممثل تشيشلاك Cieslak:

بدأنا تدريباتنا من شئ أقرب مايكون إلى الرياضة السويدية، «إلى الأكروبات». ثم بدأنا فيما بعد البحث عن شئ يمنحنا فرصة أكبر «للتمرين الخاص بالممثل». فعلى سبيل المثال، كان يُطْلَق عليه «باليوجا» وكانت بمثابة الحجة لنشاطنا التدريبى، لكننا لم نقم بتمارين «يوجا كلاسيكية» بالمفهوم التقليدى لهذا المصطلح عليها «اليوجا الديناميكية» ونعنى بها « اليوجا التى تتحرك دوما دون سكون أو همود. لم يكن هدفنا مجرد تمرين للعضلات، لا لأننا كنا نشعر بالكراهية لهذه التمارين الرياضية فقط؛ بل لأن هذه التمارين والوضعيات الخَلْقية، أصبحت بالنسبة لنا وبشكل متدرج ـ حجة للحركة؛ وباعثا لها. فأهم عنصر كان ذلك الذى يدور بين ثنايا التمارين، أى «ذلك التيار الذى يحيا تحت الجلد». ذلك النهر القابع تحت الأرض، نهر تداعى الأفكار والمعانى التى تجرى مستقلة عن الحركة. فلكل ملاحظٍ لهذه التمارين، سيجد أنها تفقد خصوصيتها الشكلية، لتصبح نوعا من «الفعل»، «ابداعا مصغرا» قد تبدو أفعالا غير منطقية، كالاحلام، عندما تتداخل اللوحات فيها: «اللوحة تلو اللوحة...» عندئذ كنا نقول ـ وهو مصطلح جروتوفسكى: ـ «أن الجسد هو نوع من الذكريات». لذلك لم نكن نرمى إلى ذلك المفهوم الذى شكلناه بشكل

فوقى، ذلك الذى يسبق الفعل، بل مايمكن أن يحدث فى أثناء الفعل، سواء كان فعلا صارما، شيئا مجهولا لم يكتشف بعد، روحا تتفتح وتتخلق فى أثناء الفعل كان هذا هدف التدريبات.. بل أهم أهدافنا على الإطلاق؛ لأن ذلك ساعدنا على تطوير شئ يعد للمثل جوهريا. ليس عضلاته ولا جسده فحسب، بل مايعد بالنسبة له: «الوجود تحت جلدك»، كما لو كانت الأعصاب متواجدة فوق السطح ـ تسمح لهذه الحساسية بردود فعل فى كل لحظة، فوق كل جزء من الفضاء المسرحى نحو شريكك الآخر!.

الممثلة ميراتسكا:

واجهتنا «فى» «أكروبوليس» مشكلة التكوين الفنى للأداء المسرحى الذى يحتاج إلى سنوات من التدريب المستمر. هنا يتخذ التدريب معنى أشمل؛ ويصبح مدخلا للبحث عن عناصر تتفرق للتداخل فى كيان إحدى تدرياتنا، ـ ويطلق عليها بالتدريب البلاستيكى «التشكيلى».

كانت أول بروفة لهذا النوع من التدريبات، تحتوى على عناصر عديدة، تلمس بشكل خاص أجزاء من الجسد. إنه عمل يسمح بتجاوز مقاومة الجسد للفعل، والتخلص من الخوف الداخلى، الذى يسيطر على الانسان بكامله؛ عندما لايصبح جسدى قادرا على تجاوز الانحدار النفسى العميق إلى أسفل، يحدث هذا عندما تواجهنى مشكلة لاتتعلق فقط بجسدى، ولكنها تلتصق بكيانى كله. ان ضآلة مقاومة الجسد، يسمح بالقطع بالقيام «بقفزة» أقل تكامل. فعملنا أشبه ببروفة للطيران. عندما ننظر نحو امرأة تتحرك فوق الشارع؛ يكون لدينا انطباع تدريجى المرة تلو المرة بأنها تنوى أن تحلق... تريد الطيران، إنها تترك الارض كما لو كانت متعطشة للتحليق.

هذا شئ غير واقعى، ليس منطقيا ولا فيزيقيا. ولكنه يتخذ واقعيته وشموليته بمعنى أعمق: فهذا البناء المكون من التمارين؛ والتدريبات التشكيلية سيتسم نبضه بالبرودة الشديدة، سيتحول إلى شئ عادى، لايلمس فيه الشخص الآخر، لو أننا لم نقم فى مخيلتنا بمحاولة للطيران والتحليق إلى أعلى فى الفضاء. انها محاولة للانسلاخ عن الواقع، محاولة التلمس ـ عبر الفعل ـ لفضاء ذلك الذى أتخيله، ما أحملة داخلى يوما بعد يوم. خاصة ذلك الذى أبحث فيه ـ من خلال عملى ـ عن تحقيق ذلك الذى لأملكه فى حياتى. وفى اعتقادى أن الاختلاف بين الوسيطين (الواقع ـ الخيال) قائم على أن الحركة ترتدى معان متعددة، وهى غير منطقية فى معظمها، لاتمنحنا امكانية لتفسيرها بشكل مباشر، وليس بإمكانها أن تجيب إجابات صريحة، تعلن فيها عن نفسها وعن ماتعنيه.

الرواى:

فى عام ١٩٦٥ قدم «مسرح المعمل» عرضه الأول بمدينة «فرتسواف ـ Wroclaw" وهو «الأمير الذى لايلين ـ Ksiaze Niezlomny » يمثل هذا العرض دراسة فنية لظاهرة «اللا انثناء» و «رفض اللين»، يبدو هذا واضحا فى أسلوب أداء الممثل ريشارد تشيشلاك.

جروتوفسكى:

لو أننا تكلمنا عن تقاليد عملنا، فإننا سنتطرق الى عدد من المشاكل والقضايا، أهمها ـ وربما قبل كل شئ ـ : هو تراث جوهرى فى مسرحنا، وقد يكون مصيريا. ذلك لأنه، اذا أردنا أن نخرج مسرحية «الأجداد» أو «

Kordian كورديان»، فإننا سنجد فى هذه الأعمال نظرة لها خصوصيتها نحو الفرد، نحو العالم، نحو الحياة، نحو القدر، نحو المصير، نحو اللحظة وموقعها فى التاريخ، نحو الوجود ذاته؛ وهذا هو الأساس الفكرى والفنى فى تيار التراث الرمانتيكى البولندى. ومن الطريف أننا قد اتهمنا ـ ليس مرة ـ بافترائنا على الرومانتيكيين وتشويههم، فى الوقت الذى ازدهر فيه مسرحنا بالرومانتيكية، ونمت جذوره من أعمال هؤلاء الكتّاب العظام.

يمكن لى التحدث عن عدد لاحصر له من الاستفادات من التراث والتقاليد المسرحية التى تأثرت بها فى عملى. فعلى مستوى المفهوم المسرحى الفنى، تعلمت الكثير على يدى المصلح المسرحى الروسى الكبير قسطنطين ستانسلافسكى، خاصة تلك المرحلة التى شيّد فيها منهج الأفعال الفيزيقية، لأنه أسلوب محدد ودقيق، حكيم .. انه رائع!.. ـ أما التقاليد المسرحية المباشرة، فقد تأثرت بلاشك بتقاليد مسرح «ريدوتا "Reduta"وهو اسم المسرح الذى أنشأه المبدع المسرح البولندى «أوستيرفا». إنه مثلنا، لم يكتب عن نفسه، وعن أن مايقدمه هو مسرح ملك له أو خاص به، فوق «البوسترات» أو أفيشات المسرح كان يكتب «فريق ريدوتا». إن علامة مؤسسته المسرحية على شكل الأنشوطة، كانت تعنى اللانهاية، أخذنا هذه العلامة عن «ريدوتا» وفى مكان حرف (R) وضعنا حرف (L). لقد اكتشفت أنه فى مكان ما، فى ذلك الذى كان يطلق عليه فى عملنا الابداعى: «مابعد المسرح» أو «بجوار المسرح»، فى تلك المرحلة التى دمرت فيها أسوار المسرح العادى المفهوم، اكتشفت أن «أوستيرفا» مؤسس مسرح (Reduta) كان يحمل ـ مثلنا ـ فى جوفه قلبا، ويعانى هما مسرحيا، لكنه لم يكن لديه الوقت لتجسيده وخلقه.

الراوى:

إن العرض المسرحى «دراسة حول هاملت» والذى قدم فى عام ١٩٦٤، كان مدخلا هاما لعمل مسرحى آخر لايقل أهمية عنه هو «أبوكالِيبسيس كوم فيجوريس ـ Apocalipsis Cum Figuris»، إستمر العمل فى هذا العرض أكثر من ثلاث سنوات. وأول عرض له شاهده المتفرجون فى يوليو عام ١٩٦٨، أما العرض الأول الرسمى فقد كان فى فبراير عام ١٩٦٩ سيناريو وأخراج «ييجى جروتوفسكى»، والمخرج المساعد «ريشارد شتيشلاك»، وأزياء «فالديمار كريجير». إختار الممثلون بأنفسهم نصوص هذا العرض فى المرحلة الأخيرة من البروفات المسرحية، وقد انتقوها من الإنجيل ودوستويفسكى وت.س. إليوت وشيمون فايل Simon Weil. يتعامل العرض المسرحى مع عودة الإنسان/ المسيح من جديد إلى الأرض، ليطرده الناس ثانية. الرجل الداكن كان يمثله تشيشلاك، أما «ياهووكوفسكى»، فقد مثل دور «بيترشيمون»، ومثَّل موليك، دور «مريم المجدلية»، وشيرسكى مثل دور «يان». قدمت «أبو كاليبسيس» خلال ثلاثة عشرة عاما، وفسرت تفسيرات متباينة. وماتزال تتواجد فيها قدرات حيوية غير مكتشفة بعد. كان هذا العرض المسرحى يقف على الحدود الواقعية بين المسرح ونضوجه.

الممثل فلاشين:

أثارت مشكلة اختيار النص فى نشاط معلمنا المسرحى عددا لا يُحْصى من التساؤلات، طرحت نفسها علينا، لأن النص عروض جروتوفسكى يمثل موديلا، نوعا من التفجر والانبثاق لردود أفعال مسرحية مستقلة. فإذا نظرنا إلى ذلك من منظور الزمن، وحللّنا هذه الظاهرة بدقة ـ ذلك الذى أطلق

عليه «خط الربوتوار المسرحي»، فسنجد أن هذا الخط يستكمل حبات عقده الذى انفرط عبر سلسلة من الأعمال المسرحية الكبيرة «الأجداد» و «كورديان» و «مأساة الدكتور فاوست» و «الأمير الذى لا يلين».

وبهذا المعنى نؤكد على تلك النصوص التى تلعب دورا جوهريا فى بناء التراث الثقافى الأوربى وكذلك البولندى، كان هذا الدور أقرب ما يكون إلى الدور الذى لعبته الأسطورة فى التراث الأغريقى. لم يكن يعنينا بالطبع تفسير أو توضيح لهذه الأسطورة أو تراث الثقافة، بل ماكنا نقصده هو جوهر التصادم الذى يتم بين ما تحمله الاسطوره القديمة، أو الملحمة الثقافية من معان ومدلولات. فالاجابة عن ذلك السؤال التقليدى المطروح: هل النص فى المسرح عنصر هام؟! نعم، بلا شك !! . بل إنه نوع من الإثبات والتدليل على أهمية تجربة جروتوفسكى الذى يقوم على هذا الأساس، وتتشكل رؤيتة الفنية وفقا له كمخرج.

الراوى:

فى بدايات السبعينيات جاء الينا «مسرح المعمل» بشئ جديد غير متوقع؛ ظهر فى الأفق برنامج نصى لجروتوفسكى بعنوان «القداسة». إنضم لفريق «المعمل المسرحى» آنذاك شباب شاركوا فى أعمال صغيرة. لم يكن معظمهم ممثلين. حاول هذا المسرح فى هذه المرحلة أن يتجاوز حدود المسرح الذى يتماثل مع مفهوم الأداء المسرحي الذى يطلق عليه «بأداء الدور» أى «ارتداء القناع» وبمعنى آخر: «الايهام المسرحى».

كانت أهم تجربة موسعة تطبيقا لهذا المفهوم المختلف عن ماسبقه هو، «جامعة أبحاث مسرح الأمم » الذى إنعقد فى صيف عام ١٩٧٥ بوارسو، حيث إشترك فى هذا الملتقى مالا يقل عن خمسة آلاف مشترك.

إجتمع عدد غير ضئيل من الدارسين ورجال المسرح بمدينة فرتسواى وخارجها، لتنفيذ عروض جماهيرية، وتقديم أفلام، ولقاءات مفتوحة مع «جان لوى بارو Jean Louis Barault وبيتر بروك Peter Brook ويوجينو باربا Eeugenio Barba وأندرية جريجورى Andre Gregory ويوزيف شايكين Jo-seph Chaikin ولوقا رونكون Luca Roncon اندرجت هذه المرحلةبأكملها تحت ما أطلق عليه علميا بتيار «الثقافة الفاعلة».

جروتوفسكى:

إن تلك الظاهرة التى اطلقنا عليها مصطلح (Para Teatralna) إنما تمثل ظاهرة «الثقافة الفاعلة»فإذا نظرنا اليها من منظور المسرح، فسنجد أنها فى جملتها تعنى الأثار المترتبة عن « إنكسار أسوار» ذلك المسرح الذى أسميناه بالمسرح المتماسك بالتقاليد؛ والمتعارف عليها فى حدود أطر المسرح المغلقة. تبدو الصورة فيما قبل على الوجه التالى: لا يوجد كل من المتفرجين وخشبة مسرح معا، فى كيان متوحد، إنهما فضاءان مسرحيان منفصلان. أما الأن فالأمر يبدو بشكل آخر: الفعل المسرحى يحدث فى المكان الذى توجد فيه الحادثة الدرامية، والمشارك فيها المتفرجون... أولئك الذين يقومون بفعلها. فإذا قلنا لأنفسنا: «الحدث يحدث فى الغابة»، فينبغى أن يحدث فى غابة حقيقة، وليس فى ديكورات تمثل غابة. وإذا قلنا: «هذا

الحادث يحدث في الشمس» فلابد من أن تشرق الشمس فى أثناء حدوث عملية الشروق. «أحيانا ما يحدث شئ بين الناس » ـ هذه ليست حكاية عن فعل قد يحدث فى مكان وزمان، بل يحدث فى لحظة معينة، ولو لمرة واحدة. حتى إذا أعددنا تلك اللحظة مجرد وهلة زمنية (سريعة) ستحدث على الأقل لمرة واحدة. بإيجاز تتشكل بهذه الطريقة الهوية الكاملة للمكان والزمـــان والحدث. هذه هـى رســالة الظــاهرة المســرحية (Para Tea-tralna).

لايوجد حينئذ ممثلون، بالمفهوم الذى يفيد بأن شخصا يحقق شيئا فى مواجهة شخص آخر، وشخص ثالث يراقب الاثنين. إنهم فقط بشر، يؤدون أحداثا بعينها، «أفعالا حقيقية» ما، مع أناس من الخارج، هم مشاركون «فاعلون». إنها بنية عامة، مدخلية ، بنيةممهدة لتلك الأحداث التى تحدث، حيث نرى الفعل «يتشيأ» ـ (من الشئ) ـ بأسلوب طبيعى داخل معماره الخاص فى بنائنا الذاتى أو خارجه. يمكن أن يحدث ذلك على الطريق ـ على سبيل المثال ـ حيث يسير الجميع، ففى الطريق يحدث فعل، يبقى ـ بمقياس ما ـ متوقعا، حيث الامكانيات تخلق حوله لتحقيقه. فى تلك اللحظة ينبثق الحدث من المشاركين، ويتم ذلك لأن شخصا مايسمح بالانبثاق والتفجر الفعلى، وتختلف حوله ظروفه الملائمة. إذا أردنا أن ننظر إلى ذلك من زاوية المسرح؛ فهذا يعنى أن العقدة أو الحكية داخل البنية المنسرحية، ونسيجها فهذا يعنى أن العقدة أو الحكاية داخل البنية المسرحية، ونسيجها قد قضى عليهما: فالحدث باعتباره حكاية شىء، قد رويت فى وقت ما، حدثت أو يمكن أن تحدث. الحدث هنا هو ذلك الذى يحدث فى

لحظة معينة. عندما يكتب الكاتب أو الشاعر ديوانا؛ فإنه يكتب عن نفسه، عن حياته، عن قدره، عن إلزامه لنفسه، وإلتزماته تجاه - الاخرين، عن خصوصيته، عن ذلك الذى يعرفه عن نفسه، عن ذلك الذى يعرفه عن الاخرين، عنذلك الذى لا يعرفه عن نفسه، ولا عن الاخرين. عندئذ تستثار داخله مرحلة غير عادية، لها أهمية كبرى فى حياة الانسان. هذه المرحلة هى؛ الثقافة الفاعلة؛ ـ لتؤدى هذه الثقافة إلى وجود الثمرة الفكرية والفنية، حيث يتواجد الكتاب أو الديوان الشهرى الذى يغزو العالم ، يأتى إلى يدى؛ أقرأه. وهنا يخرج من مرحلة الثقافة الفاعلة لمنهج الثقافة الساكنة .

إنها مسألة اصطلاحيه. لذلك عندما أريد أن أقرأ كتابا، لابد لى أن أبذل جهدا ما ، فلنقل ـ على سبيل المجاز ـ إنها ثقافه ساكنة،كامنة تحتاج إلى المتحرك الفعال؛ قضية هامة تمس حياتنا الثقافية. يصعب على أن أتخيل حياة خالية من أصولها الوثائقية/الادبية .

فالأدب الرومانتيكى المسرحى البولندى ـ على سبيل المثال ـ با لاضافة إلى دوستويفسكى وغيره، من أولئك الذى طبعت أدابهم بطبيعة الحقائق الادبية .

أما تلك المعاناة ـ التى يرمى للوصول إليها فنيا ـ فهى تتعدى ما يؤتى به من ثمار .

ويبدو أن هذا يحدث فى العملية المسرحية الفنية. أما ذلك الذى حدث بيننا فى فريقى؛ وفى أثناء تجربتى المسرحية «أبو كاليبسا» فقد كان مجرد بروفات، وما قمنا بفعله هو بمثابة «الثقافة الفاعلة» التى قربت من بعضنا ...

البعض. لقد جاءت إلى عالمنا «ثمرة عينيه»، نطلق عليها «بالمشاهد» Oglad عبر «المشاهد» أى المتفرج، إنها لحظة الدخول فى مرحلة الثقافة الكامة.

لكل ما سبق قررنا أن نمنح المتفرج فرصة الدخول معنا داخل هذه المرحلة. فالتمثيل الذى نقوم به ليس فقط فوق خشبة المسرح، بل هو تمثيل عن «حيوان» عادية متباينة، حيث يسقط هذا التمثيل عنا حتى ولو للحظة.

تعد هذه المرحلة مرحلة غير عادية ـ إنها الثقافة «الفاعلة»، وليس القصد بأن يصبح مشارك هذا النشاط الثقافى الفاعل، ممثلا، شاعرا، رساما كلا!!

المقصود هو التمهيد للبشر للدخول فيما يحدث للأنسان عند مرحلة الإبداع.

حاولنا اللحاق للوصول إلى تلك الدرجة التى تمنحنا إمكانية فتح مغاليق هذا الإبداع الذى يعد للبشر غير المبدعين شيئا مغلقا أقرب إلى «التابو» السرى.

وبالطبع ثمة حاجة إلى تنبيه ما، فبمقارنة العمل فى البروفات لما يسمى «بالثقافة الفاعلة»، وبالعروض المسرحية، باعتبارها مرحلة تعبر بنا إلى مرحلة «الثقافة الكامنة» ، إنما هى مقارنة نسبية غير مطلقة، ولأن للبروفات طبيعتها الخاصة، الا أنه ينبغى أن يكون هدفها الوصول إلى شكل العرض المسرحى النهائى وثمرته.

نجد هنا اختلافا. فالثقافة الفاعلة تكمن فيها المرحلة ذاتها وما يحدث مابين البشر هو عمل ذاتى/ جماعى.

لذلك نجد أن كل عرض مسرحي بذاته يصبح عرضا آخر مستقلا لنا أن نجدد عرض ما يحدث بين البشر، مثلما يتكرر عرض التجربة المسرحية.

الممثل فلاشين:

بعد مرحلة قصيرة للعمل الدؤوب داخل المعمل المسرحى، عندما كان يعمل جروتوفسكى فى دائرة ضيقة مع ممثليه، أشار إلى طريق إبداعاتنا التى تحوى أفكارا وتجارب متباينة وثرية. أطلق على هذه المرحلة من التدريبات إسم «تدريبات الجبل» أو تسمية أخرى: «Project» أو «معالم الطريق» ثم فيما بعد جاءت مرحلة «التحسس» «والتملس» ، لتتلوها سلسة من العمل المشترك مع الوافدين فى منح فردية للتدريب داخل معملنا. كان يشرف عليهم بعض الممثلين فى فرقتنا، فعلى سبيل المثال: «البحث عبر الحدث» كان يقوم بتلك التدريبات «شتشلاك». وكنت أقوم «بالتدريبات الصوتية» مع مجموعتى، بينما كان ممثل فرقتنا «موليك» يقوم بالتدريبات التى يطلق عليها تدريبات «Acting therapy» .

الممثل موليك:

فى كل مرة أشاهد هذا الفيلم التسجيلى عن معملنا المسرحى أتساءل كيف حدث أن صيغة كهذه إخترناها لعلمنا المسرحى، فيما يخص الصوت والجسد؛ حيث أثرت تأثيرا جذريا فى فهمنا للمسرح الإنسانى. وأن عملا فريدا كهذا كان يدار داخل فرقتنا من عدة سنوات. لكن هذا كان دخولا بشكل مصيرى فى عالم الحرفة «المهنية» التدريبية.

كان هذا مرتبطا بإعداد الممثل للعمل وتحديد مؤثرات ذلك، لأولئك الذين اختاروا لحياتهم المسرح كمهنة.

لقد أدت الحاجة فى لحظة ما إلى أن يتغير هذا المنهج.فأولئك الذين كانوا يأتون إلينا، ويريدون العمل المشترك معنا، كانت لديهم إهتماماتهم الخاصة، أشواقهم الأخرى. وفى معظم الأحوال كان هذا ـ مرتبطا بشئ. كانوا يرغبون ـ إن شئنا الدقة ـ ممارسة العملية الإبداعية، والمغامرات الفنية التى يمكن لها أن تشغل مكانا محددا داخل بيئة محددة.

ولذلك بدأنا البروفات. أكانت بروفات ممكنة فوق أرض العمل الشاق للجهاز الإنسانى الداخلى، للجسد وللصوت؟! كان كل هذا بحثا فى مجال التدريب، حفاظا على بعض القواعد مثل: فتح الحنجرة، تحريك سقف الحلق، تدريب النفس على تعلم القدرة على المشاهدة والتحليل لكل ما يحيطنا، كنا نوجه الممثل ونقوم بتدريبه على نسيانه عملية التنفس، التى لاتصبح لدية مشكلة فنية فى عملة الإبداعى، بل مرحلة طبيعية مثلما نشعر فى الحياة، ولا نفكر كيف نتنفس؟!!

لم يعد التدريب ـ إذن ـ فى مرحلة معينة شيئا جوهريا. ثمة عامل جديد أصبح أكثر أهمية!.

إنه البحث المتبادل بهدف العثور على أنفسنا؛ فى هذه اللحظة، فى ذلك الذى نحاول القيام به الآن، عند المرحلة الأساسية من عملنا فى مجالى: الصوت والجسد. عندما كنا نمارس فنيا وحياتنا أحداث عمل لنا، والذى

أسميناه«البشر أحياء»، وجدنا أن ماكنا نرمى اليه من هذا العمل هو: «ما يوجد بيننا»، « مايحدث وينشأ فيما بيننا» ، «ما يوحدنا». لم يعد الأمر هاما فيما يتعلق بالحيثيات والتقنيات الصحيحة لما نقوم به، كان يكفينا أن ما يرتبط بيننا إنسانى وعضوى.

جروتوفسكى: العودة إلى «عملنا المعملى» فى المرحلة التى أسميتها «قلب الأشياء» فى مسرحنا، كان هدفها بحثا شموليا عن العلاقات التى تنظر نحو التيارات الرئيسية فى الثقافة الإنسانية نظرة لها خصوصيتها. فالشمولية هنا هى بمعنى اخر تدل به على التناقضات. لكننا لم نخرج تيارات ثقافية أصبحت آخر صيحة، أو على حد التعبير العامى «على الموضة»؛ بل إننا حاولنا الوقوف موقفا متوازنا منها، نمسك بنقاط تساويها، نحاول الوقوف فى الطرف الآخر من ا لسفينة التى تقترب من الغرق حتى تعود الى توازنها. وهذه قضية جوهرية بالنسبة لنا.

ففى مرحلة العرض المسرحى التى كان يطلق عليها مرحلة «الاستقرار الصغير» كان نشاطنا المسرحى أقرب ما يكون الى الإلحاد والدمار، بل إن الفترة الزمنية التى توالت بعد تلك الظاهرة التى أطلق عليها «مرحلة ضد / الثقافة تشير إلى اقتراب نحو م«فهوم اللقاء ذى الخصوصية»: حيث الإنسان / الإنسان / عدة أفراد / بعيدا عن كل ما يطلق عليه «بالجماهيرية».

عندما جاء الوقت الذى أغلق فيه البشر على أنفسهم بيوتهم، ظهرت لدينا ما أطلق عليه فى معملنا: الحياة المفتوحة غير المغلقة.

العلاقات بين الكائنات الحية وبيئتها، لتقارب الثقافات؛ الإنسان والعلم. فإذا نظرنا لهذا البرنامج بمنظور النشاط الإنساني فقط، فينبغي أن نعي بأننا ـ كبشر / جاءت ترتيبهم في حضارة معينة، داخل نظام حضاري معين. فسنكتشف أنه قد شيد حولنا سوران: السور الأول داخلنا من ناحية، يفصلنا عن شئ، كينونته هي طاقة منسية، ماهو حي ،منسى في آن واحد. ماهو خزان لطاقة هائلة. ومن الناحية الأخرى،، ثمة سور أمامنا؛ يجعلنا جاهلين بالتبصر والإرهاص بمستقبل ما سيأتي!!

إن حواسنا كنسيج غشائي مغطى. نحن لانرى، ولكننا نفكر فقط فيما نراه، نتبين داخل أعين أفكارنا شكل الحقائق نفسها؛ نتصور داخل روح أفكارنا الغابة ولكن ليست الغابة بذاتها وكينونتها.

أفكارنا تدور حول الأرض، ولكنها لا تنفذ إلى ملمسها. لدينا **سوران**:

أمامنا واحد والآخر وراءنا، لكنه في نهاية الأمر: سور كبير واحد، علينا إختراق هذا السور، حيث الإدراك الحسي المتفتح، والطاقة المنسية.

هذا هو الشئ الذى يتحرر داخل الفعل، إنه الحياة بكل كثافتها....

لاأعرف بالضبط كيف أسمي ذلك!!!

.... إنتهى حديث جروتوفسكي!!

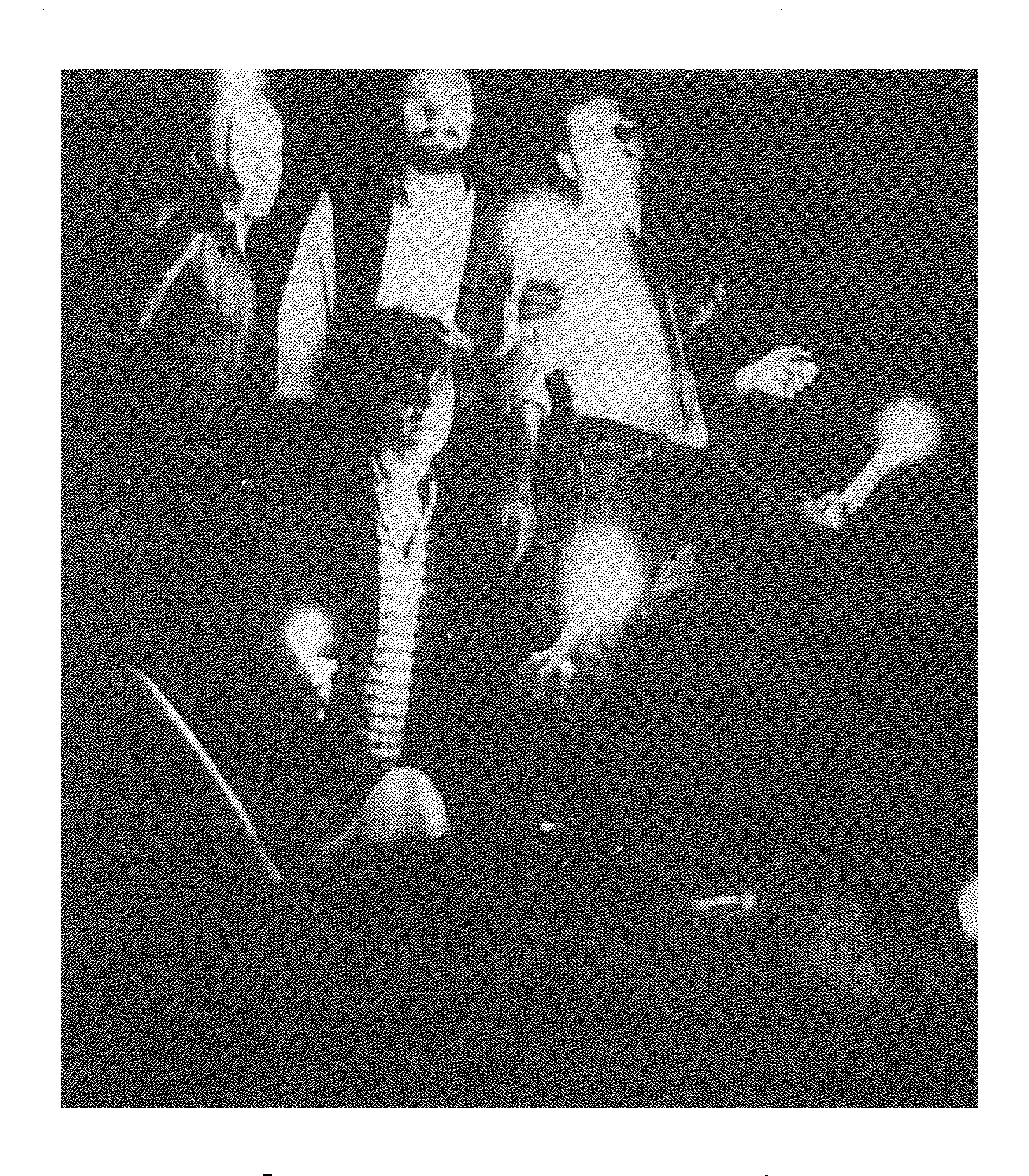
هوامش الفصل الثانى

١ ـ الاستفادة من حوارت وتعليقات:

كشيشتوف دوماجاليك فى الندوات التى أدرتها فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى الفترة من ١ ـ ١٠ سبتمبر عام ١٩٩٢ م .

٢ ـ الكتاب البولندى: August Grodzicki وكتابه: Rezyserzy Polskiego Teatru

٣ ـ دراسة كتبتها الناقدة ماوجوجاتا جيدوشيتسكا : Malgorzata Dzieduszycka عن مسرح جروتوفسكى والعرض المسرحى «أبو كاليبسيس فيجوريس».



مشهد من مسرحية «كوم فيجوريس» وهى تجربة معملية فى فنون آداء الممثل ـ داخل مسرح المصلح البولندى الكبير ييجى جروتوفسكى.



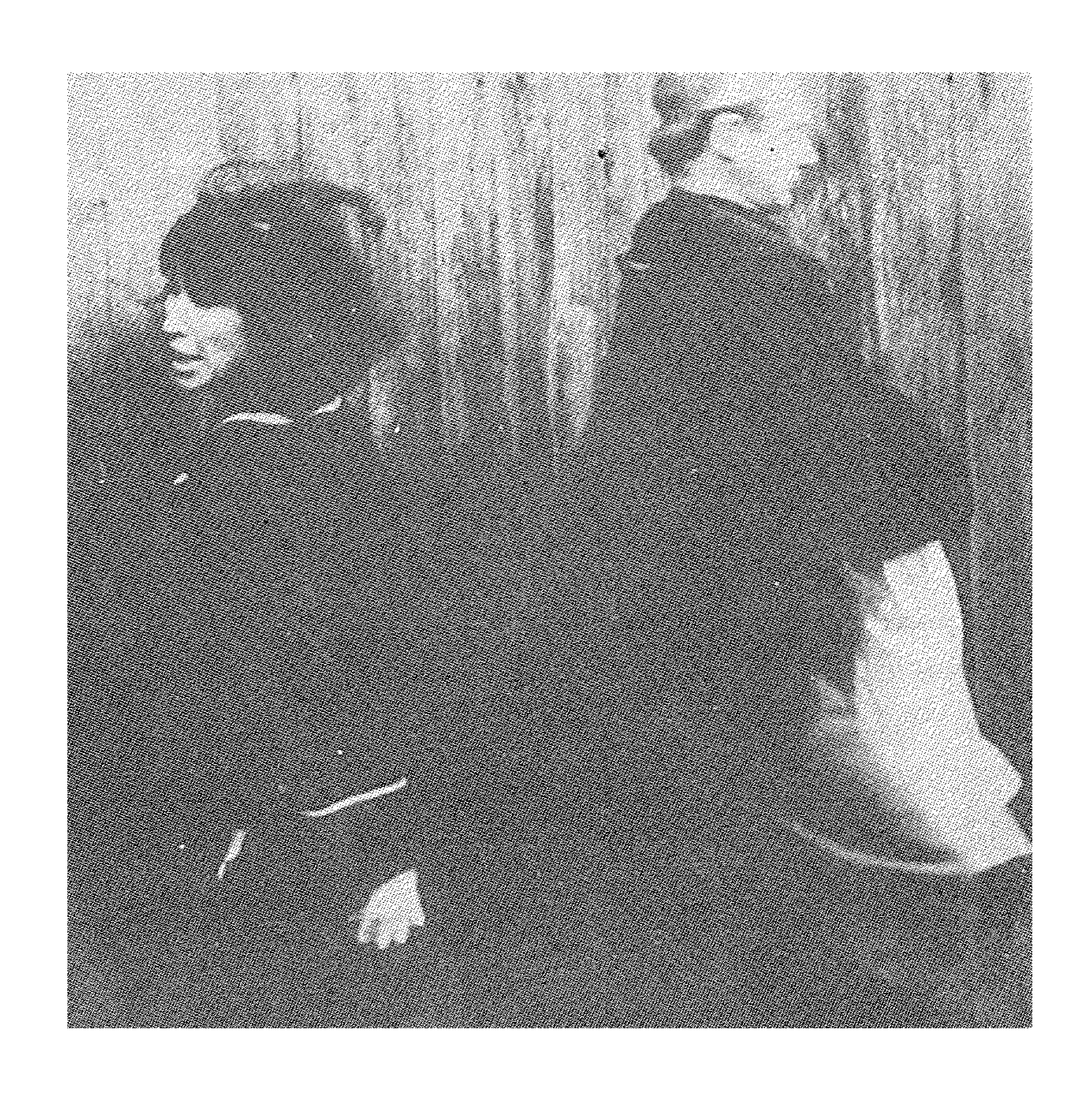
إحدى تصميمات ييچى جوارافسكى لمسرحية (كورديان)
مسرح ومعمل جروتوفسكى عام ١٩٦٢ .



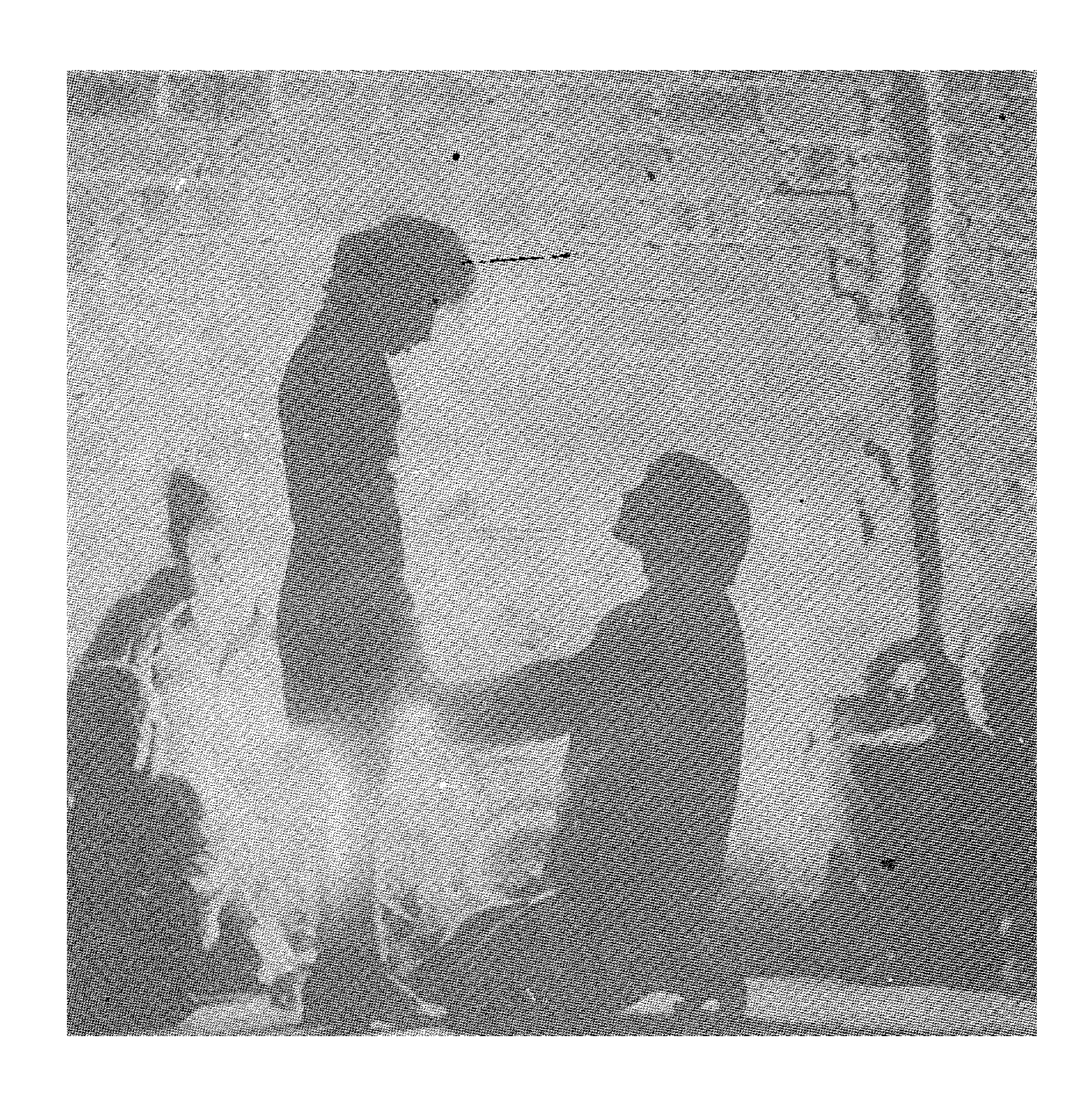
تصميم جورافسكى لمسرحية الأجداد لمؤلفها ميتسكيفيتش
وهى أحد الأعمال المتميزة فى معمل جروتوفسكى.



مشهد آخر من مسرحية «كوم فيجوريس» أهم تجربة معملية فى فنون الأداء التمثيلى - وجسد الممثل داخل معمل جروتوفسكى المسرحى.



مشهد من مسرحية «الأمير الذى لا ينثنى» عن مسرحيته كالديرون/وسوواڤتسكى مسرح جروتوفسكى المعملى - وهو معهد للابحاث والأساليب فى فنون التمثيل بمدينة فرتسواف عام ١٩٦٦ .



مشهد من إحدى المسرحيات التجريبية فى المعمل المسرحى «لتدريب الممثل» فى مدينة فرتسواف البولندية لصاحبه يبى جروتوفسى

الفصل الثالث

يوزيف شاينا :

- مسرح شاينا التشكيلي
- شاينا ورؤية الحياة من منظور الموت
- لقاء مع شاينا

مسرح شاينا التشكيلى

ولد «يوزيف شاينا ـ Jozef Szajna» فى عام ١٩٢٢، وهو رسام وسينو غرافى ومخرج، عمل مديرا لمسرح ستديو ـ Studio فى أثناء الحرب العالمية الثانية. كان سجينا فى المعتقلات النازية الرهيبة «بأوشفينشيم» و «بوخينفالد»، وقد بدأ دراساته الأولية فى الفنون التشكيلية كمصور ثم كسينو غراف بأكاديمية الفنون بكراكوف.

اشترك للمرة الأولى فى عام ١٩٦٢ مع المصلح المسرحى البولندى يجى جروتوفسكى فى إخراج مسرحية «أكروبوليس»، حيث قام بوضع التصميمات السينوغرافية لها، وفى السنوات (٦٣ ـ ١٩٦٦) كان مديرا للمسرح فى (نوفا هوتا ـ Nowa Huta) فى جنوب بولندا.

فى السنوات (١٩٦٧ ـ ١٩٧٠) عمل كمصمم سينو غرافى للمسرحيات المقدمة داخل مسرح (ستارى تياتر ـ Teatr Stary) بمدينة كراكوف البولندية.

في عـام ١٩٧٢ أصـبح مـديرا عـامـا ومـشـرفـا فنيـا على المسـرح الكلاسيكي بوارسو، حيث يقوم شاينا فيه بتغيير شكله وطبيعته ربرتواره (عروضه المسرحية الموسمية) ليصبح مسرحا تجريبيا معاصرا يطلق عليه «شاينا» مسرح ستديو ـ مسرح جاليري ـ Teatr Studio Teatr Galeria»..

«يوزيف شـاينا» فنان مـسـرح من الطراز الأول، يحـاول في عـروضـه المسرحية أن يستخدم ـ بشكل جوهري ـ العرض المسرحي باعتباره وسيلة للتعبير عن رؤيته الفنية البلاستيكية «التشكيلية»، كما يبدو بوضوح في أعماله المسرحية تطور تدريجي في الرؤى والأساليب الفنية. إنه يقوم بتكييف تصميماته وفق رؤى تفسيرية فكرية جمالية عن العالم، مما يمنح عروضه إطارا فنيا يتسمى باسمه وبشخصيته.

في مسرحه «ستديو» يقدم عرضا بالغ الأهمية، يعد خطوة هامة في أعـماله المسرحيـة، حيث يشـتمل العـمل المسرحي على لوحات من عدة مسرحيات لكاتب المسرحي الطليعي «فيتكاتسي» بذات العنوان في عام ١٩٧٢. في هذا العـمل المسـرحي يعـبـر شـاينا ـ بوضـوح ـ عن ثيـمـة (موضـوع) الفنان الذى لا يقـدّر دورَه الاجتـمـاعيّ المناصرون للمـجتـمع الآلي/ التقني.

إن المبدأ الجوهرى الذى يتبناه شاينا في مسرحه هو فضح حضارة القرن العشرين بتجارب أفرانها الرهيبة القديمة والحديثة، وهو يقدم هذه الرؤية بداية من مسرحية «اكروبوليس» التى عرضت في ديكورات معسكر اعتقال نازى، وعبر رؤية تقوم بكشف حساب بولندا المعاصرة مع ماضيها.

الممثل عند شاينا هو الصعوبة الأولى بمسرحه؛ حيث يطالب الفنان / ممثله، بقدر لاحد له من التفرغ الزمنى داخل مسرحه، مما يدفع ممثليه أن يصبحوا «غير أنانيين»، وإن شئنا الدقة ـ ممثلين غير عاديين؛ يخالون من الروح الإنسانية العصرية الممسوخة، باحثين عن قيمهم التى ضاعت منذ أن وجدوا، حتى يعثروا على ولادة وحياة جديدتيّن. إنهم أقرب ما يكونون إلى سوبر / ماريونيت المصلح المسرحى الإنجليزى «Graig ـ جوردن كريج».
يقول شاينا:

« (....) لقد سرقت من ممثلى وجهه ـ يستطرد ـ لكنى فى مقابل ذلك وهبته فرديته، وشخصيته، وقدرته على الحركة !!»

ينظم شاينا داخل مسرحه مركزا للدراسات العليا فى مجال الفنون السينوغرافية لمدة عامين للمهتمين بالمسرح. أقام معرضا دائما لفن التصوير المعاصر، والدخول للمشاهدة بالمجان. كما نظم كذلك داخله معارض للفنانين والسنيو غراف البولنديين والأجانب. هذا بالاضافة إلى العروض الفيلمية واللقاءات الفنية المتخصصة حول المسرح.

زارت فرقة شاينا بلدان العالم: إيطاليا، والولايات المتحدة الأمريكية، والمكسيك، وهولندا، والمجر، والبرتغال، والنمسا، وألمانيا الأتحادية، ورومانيا، وأسبانيا، وغيرها. إن أهم العروض المسرحية التى يقدمها شاينا كسينو غراف ومخرج: «الغبار البنفسجى لأوكيسى (١٩٦٨). ثم «Witkacy ـ[١] فيتكاتسى» عن المؤلف المسرحى الطليعى: إجناتسى فيتكيفيتس Ignacy Witkiewicz عام (١٩٧٢).

«فاوست » لجوته (١٩٧١) و (١٩٧٢).

«ربليكا» سيناريو شاينا (١٩٧٣).

«سيرفانتيس» (١٩٧٣).

«دانتى» (١٩٧٤) و (١٩٩٢).

ولأن «شاينا» كان مسئولا عن أهم مسرح تجريبى فى وارسو، بل فى أوروبا، فإننا نكتشف كراهيته الدائمة لمسرح «العلبة» التقليدى، فيقوم بإعادة تشكيله وبناء معمار صالة المتفرجين، فيربطها بجسر يصلها بمقدمة خشبة المسرح، حيث تصل إلى شرفات الطابق الأول من المسرح.

ما يزال شاينا يعمل بالاخراج المسرحى فى بلاده وخارجها، ويلقي المحاضرات، ويشترك فى مختلف اللقاءات والمحافل والمهرجانات الدولية، وقد بلغ من العمر سبعين عاما.

يقول شاينا: «الحقائق والأحداث الحياتية تدهشنا اليوم أكثر من الفن ذاته؛ لدرجة أنها تزيد من صعوبة احتوائها فنيا أو تصورها الإبداعى».

والتساؤل المطروح حول ماهية الفن، وماهية دور الفنان فى عالمنا المعاصر تساؤل يتجاوز إمكانية التعريف بما يحتويه، أن أية اجابة عن تساؤل مثل هذا يمكن أن يكون أحادى المعنى، وذلك بالرغم من شعورنا بمسئوليتنا كفنانين للإجابة عن هذا النوع من التساؤلات!!.

يتحدث «يوزيف شاينا» بتلقائية وعمق معا فى موضوعات شتى(*)، تتداخل دونما ترتيب، عن: مسرحه، وموقعه بين تيارات المسرح الحديث والمعاصر، محاولا تلمس مصادر إبداعه وماهيته، ويقف متحيرا بين مسئوليته

(*) حواره معى فى أثناء انعقاد المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى بالقاهرة عام ١٩٩٢.

الاجتماعية، حيث تؤرق ضميره الفنى ظاهرة القتل الجماعى فى القرن العشرين، وبين النزعة الصوفية التى كثيرا ما تتملكه وتدفعه إلى آفاق ميتافيزيقيه.

ويتحدث «شاينا» كذلك « بعشق» عن: التشكيل، باعتباره منظومة للعالم، وبحميمية عن: الممثل، المادة الحية التى تحمل رؤيته شديدة الخصوصية والذاتية، ويلقى فى النهاية بالعبء على مسرح الغد، فيطارده السؤال عن ماهية التجريب، ربما منذ وجوده بالمسرح، وربما منذ عودته إلى بولندا بعد انتهاء الدورة الأخيرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى(*) إن أردنا التحديد، ثم يشعر بالحيره مرة أخرى ولا يجيب، أم تراه يجيب؟!

يقول شاينا: عندما قررت الآلهة مصائر البشر وأقدارهم، فإن صورة العالم لم يكن بمقدور أحد ـ على الأطلاق ـ رسمها، لم يكن ثمة موت فى الخطيئة المشتركة، فالبنية الأساسية التى تمثل حجر الأساس فى المعمار الأخلاقى قد تساقطت، عندما أصاب الإنسان الموت، كما أن أىّ قانون ليس بقادر ـ بأى حال من الاحوال ـ أن يفسر ظاهرة القتل الجماعى فى القرن العشرين. وفى حدود معرفتى كفنان لهذا المشكل الأخلاقى المفزع، فإن شعورا متزايدا بالفزع الداخلى يسيطر علىّ، ويهيمن على وجدانى، بل تفزعنى ضرورة الصمت المتزايد، الذى يطغى على إمكانية تشكيل الفعل. ـ يستطرد شاينا ـ فشعورنا اليقينى من كل شىء، والثقة بما نفعله، إنما هو شعور مأساوى ملهاوى، ومع أن وعينا وعى كامل بما يحدث فى عالمنا من

(*) يعنى المؤلف المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى الذى انعقد فى ١ ـ ١٠ سبتمبر عام ١٩٩٢.

تخريب وتدمير، فهو وعى مشبع به ولا يقوم بالفعل لتغييره وتبديله ـ إنه وعى سلبى، الا أنه لم يقض بعد على صفائه ونقائه. من خلال هذا المنطلق فإن على الفن ـ باعتباره قاضيا لزمنه يقوم بالإحتجاج، والإشارة بإصبع الاتهام لما يحدث فى عصرنا ـ أن يقف بالمرصاد ضد الحاجة إلى القتل البشرى الجماعى. والسؤال المطروح: كيف الطريق إلى هذا ؟! والإجابة هى فى القضاء على الكراهية، اللا تذكر، التخلص من الشعور بالانتقام، بل فى البحث عن طريق آخر نعثر فيه عن مادة جديدة، تتحرر من ثقل الضمير، والاحباطات والأزمات المركبة التى خلفها الماضى.. والسؤال الفعلى: «أيمكن تحقيق ذلك؟!!».

ويؤكد شاينا بأن الهروب فى الفن هو دفاع ذاتى لمواجهة الاستسلام منزوع السلاح! إنه إكتشاف للأسرار الجديدة لعالمنا، واختراق للحياة المستندة على التعامل مع الحقائق المعروفة، وتغلغل المؤثرات الناجمة عن التقديس الأعمى للمادة.

«[...] إن لحظة التعبير ذاتها هى أكثر لحظات الاختيار الإبداعى التى تسمح بإبداع الموضوع فى مناخ فنى ليس فقط عبر مشاعر الفنان، بل بالشعور المكثف المتوالد، الذى يبقى على مستوى المعنى؛ إنه إبداع مبدع، يولج فى الوقت ذاته انحيازا متطرفا للحياة ـ يستطرد شاينا مؤكدا فكرته عن الفن والحياة ـ هذا الجوهر يخالف الفعل السلبى المجهول، وبالتالى يخالف اللامبالاة فى مواجهة الظواهر المهددة لعصرنا».

«[...] إن «إحلال» شىء شخصى فى المادة داخل اللوحة التشكيلية، إنما هو نتاج فعلى لضرورة التعبير عن أعمق أعماق «العمل الإبداعى»

للوحة أو المسرح، عبر لوائح وقوانين قياسية، مع الفهم الكامل لخصوصية كل فن على حدة ».

طبيعة المسرح العضوى:

إن المسـرح العـضـوى المتناسق أجـزاؤه، إنما هو توحـد دائم بالمادة، والممثل. أما المادة التى تكسر حواجز العقبات الكؤود، فهى تمثل فى أداء الممثل مهماته المسرحية ـ (قطَع اكسسواره).

فالممثل ـ فى مسرح شاينا ـ يتحرر من التمثيل الطبيعى، وتمتزج أصالة الإبداع داخل ـ الفضاء المسرحى، فى حالة مسرحية جماعية لجميع العناصر فوق الخشبة. يصبح الممثل ليس مجرد لاعب لدور، بل يقوم بإحياء الأحداث المسرحية؛ ويبعثها من جديد. إنها محاولات للبحث عن تجارب عمل المخرج، وللخروج عن ممارسة التيارات المسرحية ذات الطبيعة الجمالية التقليدية. إن المسرح العضوى هو كذلك فَنّ ذهنى، هو رؤية شعرية للفضاء، تلعب داخل دراما الموجودات الإنسانية، إنه بالفعل مكان تتمركز فيه الصراعات وقوى التعبير المتراكمة والتدمير المهلكة معا.

العمل الأدبى بأسلوبه ومنهجة وشروطه ـ إذن ـ لا يمثل بمفرده عملا إبداعيا للمسرح ذاته. فهذه اللحظة تأتى كنتيجة حتمية للصراع ما بين فردية مؤلف النص المسرحى ومخرجه وممثليه، أولئك الذين يملكون أدوات ووسائط متنوعة، تحل محل الكلمات لتحيلها إلى مضامين جديدة، فتشكيل الحدث الدرامى يتضمن عالما من الاستعارات المتواجدة داخل

العمل المسرحى، والمعانى الجديدة التى نصل إليها بفضل الأداء المتقن للصراعات المتواجدة فيه. إنه نوع من المواجهة للتناقضات الناشئة عن استخدام لغة الأضداد.

ولا ينبغى فهم العمل المسرحى بهذا المفهوم الفقير الضيق، باعتباره بمثابة حكاية تقليدية من المسرح الأدبى، أو مناخ نفسى، فما ذلك إلاتشويه لمفهوم العمل المسرحى؛ يؤدى إلى التبسيط والأفكار النموذجية المختلفة.

ولهذا فالرؤية **السردية** للمسرح العضوى؛ إنما هى تداخل عناصر العرض المتباينه. وما اختيار الدراما الأدبية للمخرج إلا موقف يتناقض مع مؤلف النص؛ للتواصل فى عمل مشترك يُعْرَف بالعرض المسرحى. هكذا تحدث شاينا عن «الوظيفة الجديدة لسينوغرافية العرض على صفحات الصحف البولندية والعالمية منذ أكثر من ربع قرن من الزمان. فللمسرح الإبداعى حق شرعية المولد من شريكه «الدراماتورجى»، لكن العرض المسرحى ؛ هو شكل يمثل لقاء حميما؛ يشترك فيه كل من الممثلين والمخرج، والسينوغراف والمؤلف الموسيقى فى عرض جماعى إبداعى. ولا يخفى أسلوب كهذا فى نفسه الملامح المتبادلة للفنانين والفنيين المشاركين فى العرض المسرحى، ولا يسعى للوصول لطموحات زائفة لكل منهم على حدة، كما يحدث فى الأشكال المسرحية الأخرى. ففى المسرح التاريخى، والأوبرا، والبالية كذلك، تقوم الديكورات غلى سبيل المثال ـ بوظيفة زخرفية، أو تمثل خلفية إيهامية، يقف عندها الممثل، وظهره لها، فلا ينسب للممثل هنا؛ ولا يعزو للمسرح بشكل عام نشاط إبداعى خلاق، بل تصبح التبعية منهجا مقصودا، ترتبط فيه الإيماءات المحدودة للممثل التى فى معظمها يصعب من خلالها إرضاء الجمهور بل إيقاعه فى شرك إيهاماتها.

وعندما يقع الممثل فى أحبولةغزله لنفسه، ورغبته الدفينة فى الظهور، فإنه كممثل يلْقى صعوبات جمة، تقف حائلا فى أن تنبع من ذاته مكتشفات ومفاهيم خلاقة.

لهذا ينبغى على المخرج والسينو غراف والمؤلف الموسيقى أن يثرونه.

هل يتحول مسرح الغد إلى مجرد مهنة وصناعة لتنفيذ أفكار الغير وأعمال الآخرين ؟!.

فى فهمنا للفن المسرحى؛ وللحدث المسرحى، وللتمثيل والموسيقى، نجد أن كل هذه العناصر لا تمثل فى ذاتها قيما فنية منفصلة عن بقية الأنشطة الفنية الأخرى التى تمثلها الحركة، فإن اللا إيقاع والإيقاع، والصمت، والاضطراب، تشكل فى مجموعها كذلك وحدة الحدث.

على الممثل أن يرتب حياته المسرحية فوق الخشبة بفعل نشط، فهو مسئول ليس فقط عن استخدام قدراتها وتناسبها مع أفكار أخرى، بل عن أن يحقق قدرها الشعورى.

ففى إبداع شاينا عرضا لمسرحية، فإن الممثل لديه لا يستخدم الطرق الإيضاحية المتصلة اتصالا وثيقا فقط بالكلمة. لكن عليه أيضا أن يهيىء خياله الذاتى الذى يمكن العثور من خلاله على إمكانية فنية استعارية جديدة.

لا يعد الشعر من اليوم فقط لوحة فنية فإن الصيغة الشعرية المفتوحة تبْقِى للمشاهد قدرة فردية للحس والتفكير، ويخلع عنه الحشو، ويمنح

المتلقى مكانا حرا لإشراكه الفعلى فيما يسمعه، وينطبق ذات الشىء على المسرح.

لذلك فإن على الممثل دون أية تعليمات إيضاحية، أن يوقظ فى المتفرج حساسيته، وأن يشكل خيال المتلقى، متعاملا معه على قدرٍ متساو مع نفسه وذاته؛ لا يعلمه؛ بل يفسح لهِ إمكانية فردية للإضافة لما يراه ويعايشه.

فالحادثة المسرحية ينبغى التفكير فيها باعتبارها مادة تنغرس بنا !! إنها داخلنا، ويلزم تحريرها.

إن التيار الذى يوحى بالمسرح العضوى، لا يرينا الحياة بمعناها الحرفى، ولا يحدد إطار الحادثة الدرامية بالمكان، ولا بالزمن التاريخى للحقيقة، بل إنه يحاول أن يرينا العالم زاخرا بالظواهر الفيزيقية المقتربة من المتفرجين بشكل مكبر تحذف منها فى معظم الأحوال ما هو أقل أهمية، ويتم العرض المسرحى بيننا نحن المتفرجين المشاركين، إنه ليس مجرد عرض مسرحى بالمعنى التقليدى. هنا يختفى الفاصل بين خشبة المسرح والمتفرجين.

يتم اكتشاف المناطق المجهولة وتلك الأراضى البكر بتغير موادها، وأشكالها المتنوعة، ومساحات فضائها، ويمكن ملاحظتها عينيا ـ فى نظام كامل زاخر بالمتغيرات والأحداث التى تصل إلى التخمينات البشرية.

إننا نجد أن «التشكيل» لا يوضح لنا الداخل المسكون، ولا الطبيعة المجسمة، ولكنه يمثل نوعا من التنظيم التشكيلى.

إنه «تأثيث» لمنطقة الحوادث الدرامية المخمنة. إن هذا الفضاء ـ بهذا المفهوم ـ لا يحمل فى طياته مقومات ديكورية مسرحية، إيهامية، أو معمارية / مقطعية، بل يصبح مادة لنشؤ العرض المسرحى وخلقه؛ ذلك العرض الذى تقوم ملامحه على ملاحظة الظواهر المسرحية الجوهرية التى تربط كل التناقضات معا، فلا نتبين صياغاته من هامشيات المؤلف ولا من ملاحظاته فى نصه الأدبى، ولا من مفهوم ما يسمى «بالمسرح الشامل».

ففى مكان المخرج المبدع، والمخرج المنفذ، والسينو غراف أو المعمارى، وتتخلق لنا شخصية بديلة هى: [Creator ` Inscenizator] أى «الصانع المبدع» باعتباره مؤلف العرض المسرحى الحقيقى، وفى عصر التصورات المتنوعة والمتباينة فى الفن، يصبح المخرج إنسان الرؤى، وفى بولندا هو السينو غراف الفنان / المصور.

أى شيء يمكن أن يكونه المسرح اذا لم يكن عملا إبداعيا ؟! لقد أصبح فى الأونة الأخيرة مجرد إعادة إنتاج للموديلات المسرحية المتواجدة، والتيارات الجمالية لمفهوم المسرح التقليدى، أصبح متحفا قديما للماضى؛ وليس فنا إبداعيا خالصا.

فالإبداع المسرحى ـ فى رأى شاينا ـ ما هو إلا شيء يوحى باليوم الذى يتلو الغد، أما أدب الأمس وموسيقاه؛ فرسالته موجهة ليومنا. الفن المسرحى هو التقليل من المسافة التى تبعد ما بين وعينا بالمستقبل وجهلنا به، فالمعايير تتشكل وتتغير لاحتواء العالم وتغيراته الجوهرية وتخضع للمقاييس والمعايير الجمالية.

«[...] فما كان منذ زمن قريب «جميلا» يمكن اليوم أن يصبح مجرد بلاهه أو سذاجه - يستطرد شاينا - إن الممارسة الإيضاحية للعادات والتقاليد الحياتية، قد دفعت عددا من المسارح إلى القيام بدور صناعة الفن بشكل روتيني ثابت».

وفي الوقت الذى استبقل فيه تيار تقليدى للآخرين، سجل على صفحات التاريخ أن المسرح البوليفار / البورجوازى كان يحاول بدوره اللحاق بصعوبة بخيالات وتصورات أنظمة فنية أخرى خلال النصف الثانى من القرن العشرين لم تتواجد فى الفن المسرحى من قبل.

إن إيقاع الحركة - وهى سمة حضارتنا المعاصرة - هو إيقاع أسرع بكثير، من تلك الموديلات التى اصطبغت بأطرها القديمة والتحمت بها، وفى ذات الوقت أفلست مفاهيمها وعقائدها السياسية القديمة.

لذلك فإن العمل الإبداعى يجد اليوم مكانا غير مريح داخل بينة المسرح التقليدى، بل يقدم على عملية فنية لا تراعى «مونتاجا» تقليديا؛ وتعتمد على الترابط السردى للحوار المرئى، الذى تقوم قائمته على كسر الحالة الوجدانية الايهامية للمتفرج المنغلق فى ذاته، وعاداته، وعلاقاته الجمالية، لصالح المشاركة الجماعية داخل تلك التظاهرة الفنية، وبمرور الأيام تصبح الحركة الطليعية بهذا المعنى حركة عجوزا، انكسرت فى انكسارات صغيرة للنضال مع «لا قدراتها».

مسرح الغد:

ما يُطلق عليه ضرورة البحث والتجريب، نجد له مسميات أخرى هى وسائط التعبير الجديدة. مسرح الغد هو لامسرح مستقل». فالفعل الإبداعى

هو محاولة التعبير عن مادة شعرية جديدة ؛ تتضمن داخلها فكرة شمولية، حيث لا يوجد تقسيم فيما يخص الجنس والطبقة والدين.

وفى فوضى المتناقضات تظهر الطبيعة البشرية المزدوجة، ذلك الذى يعد موضوعا للفن ورسالة له. إن إفلاس الكلمة يمنح فرصة للتعبير والتصوير، «فالمسرح التصويرى ـ هو فى الوقت ذاته ـ مسرح يخدم وظيفة التعرف ـ يؤكد شاينا ـ تعرف العالم أجمع، ليس فقط بالثقافة القومية، ولكن بسر وجودنا ومأساته» !!.

فهل نحن نحيا فى عالم مثالى؟ لم يعد ذلك الزمن زمنا تزدهر فيه الورود فقط. فما يزال صوت المدفع يصرع موسيقى القتل الجماعى، ويقتل معه صفاء الشعر المنشود.

لذلك أيضا يعد من الضرورى إبداع الفكرة ذاتها. فليس الإبداع مجرد مخاطرة ذاتية للفنان ؛ بل تهدف الاقتراب من استثارة البشر فنيا، فكل شىء يتحول إلى أحداث، فى منطقة الفيض الخلاق، حيث الكلمة تصبح لوحة واللوحة كلمة.

إن العرض المسرحى الذى يحتل الزمن والفضاء؛ يحيا ليس بالضرورة فوق الخشبة، ولكنه ـ قبل كل شىء ـ يقوم داخلنا.

يقول شاينا: تبيح الحضارة المعاصرة للفنان ـ وفى ذات الوقت ـ ترغمه على مغادرة الخشبة المسطحة، والاهتمام بالفناء، وفى النهاية ينشغل بتركيب بنية العرض بأكمله. وباعتبارى رساما يهمنى مفهوم (الاستمرارية فى الزمن)، وللتعبير عن هذا الزمن، أبحث عن الأشكال، والرموز،

والاستعارات فى الفضاء، أما النص (الفكرة) فهى تتخذ طابعا شموليا، نتعرف من خلاله على اللعب الفنى، والتظاهر المتناقض للشخوص الإنسانية».

لقد جاء إلينا فى عالمنا المعاصر، وشغل حضارتنا تيار انكسار الرموز الاحصائية، ومعها البنية الجمالية الكلاسيكية برمتها.

فالملاحظة الفنية تطالب الفنان بأن يترك «ورشته»، ويلاحظ «الأنا» الذاتية وعلاقتها «بأنا» الآخر، من هنا تتم ضرورة الإبداع بين البشر، وكتابة سيناريوهات مسرحية مستقلة عن الأدب للتحدث فيها عن ذلك الذى يؤلمنا معا.

يؤكد شاينا بشكل أقرب إلى الاعتراف: «ولكونى رساما أعثر على إمكانيات أكبر للتحاور «والاعتراف» فى مسرح زاخر بالأحداث المنفتحة الطراز، تستقبل كل ما يحيط بها، وتستوعبه، وتصبح جزءا من النسيج الفنى الكلى العام ؛ مثل نموذج مسرح «االهابيننج ـ ذلك المسرح المفتوح ـ مسرح الواقعة». ليس ما أعنيه إذن هو الإطالة من وجود الموديل القديم للمسرح، ما أطلق عليه ـ يوما ما ـ بمكيجه (من الماكياج) الجثة البشرية».

لذلك بدأنا استثارة التدمير ـ جماليا ـ وفق موديل يتكون من بقايانا بعد موتنا، مرورا بالثقوب والخرق البالية، وانتهاء بالملابس المحترقة.

ينبغى اليوم أن نبدع الجديد حتى يتخلق فى مخيلتنا وتصوراتنا العمل المسرحى ويتساءل شاينا: «هل أطلق على هذا تجريبا» ؟!.

ويجيب الفنان المسرحي: «ليست «الورشة»، ولا الانضباط الذى أقيمه فى ورشتى بالمهم، بل الأهم هو مالدىّ لقوله. لو أننى أخرجت فيلما، لأبدعته بشكل يتناسب وما أبدعه داخل العرض المسرحى وتراكيبه».

إن الفن الذى اشتغل به يوزيف شاينا هو فن ليس موسوما بأصالته التقليدية، ولا ينبغى أن يكون «جميلا». فمفهوم الجمال متنوع متباين. إن كل تظاهرة فنية تختلف عن التظاهرات التى أتت من قبلها، بل تمثل أرضا فوقية أكثرا علوا من سابقتها، وليس فقط مجرد توحد مهنى بالبشر، الذين يمكن أن يتواجدوا، وأولئك الذين يحملون داخلهم عوالم ووجهات نظر متنوعه.

أنا والممثل:

أفهم التشكيل المسرحى منذ البداية، على أنه إخراج للفضاء ـ يستطرد شاينا ـ وكذلك عمل المخرج هو تنظيم للخيال والتصورات عن هذا الفضاء أو الفراغ المسرحى، والأحداث، والعالم التشكيلى برمته، والأصوات، كلها تمثل بدورها واقعا متوحدا معروضا فوق الخشبة، إن تلك المسرحية ما هى الا التمكن من تضفير الكلمة بالصوت، والتمثيل، بالايماءات التشكيلية، للوصول إلى بناء شكل العرض المسرحى.

فالإخراج عند شاينا ليس هو فقط مجرد العمل مع الممثل، بل قبل كل شىء مغامرة، تستغل الذات نفسها لتضعها فى مواقع جديدة، وهو كذلك لعب ولهو فنى، وهو ـ فى نهاية الأمر ـ تمسك بالمواقف الساخرة والعبثية فى حياتنا. ومع ذلك فلا يوجد هنا ـ على الإطلاق ـ شىء له

علاقة بأشكال «الكبارية» وصيغه، ولا بالأغاني والرقص. فالإبداع ـ بهذا المعنى ـ هو الفردية، والاستقلالية، هو النسيان للولوج في نموذج خاص من الوله الصوفي. التمثيل ليس مجرد عبث بالذات، ولاهو شكل من أشكال «الهبيز» التي يغرم بها بعض الممثلين. فذلك الذى قد حدد من قبل، لا يقبل التغير؛ ما هو إلا «للبيع»، حيث يتغير في سلطة رخيصة، ويخضع بسهولة للنسيان. «الأهم ـ عندى ـ (البروفات) وليس (العروض المسرحية) ـ يؤكد شاينا ـ في أثناء البروفات أصبح كذلك «ممثلا»، لا أقود، وإنما ألهم. أقوم بالحدس ولا أفرض، أبدع فوق خشبة المسرح وأقوم بتشكيلها».

فالمسرح هو خصوصية وجميمية، وأحيانا بلا كلمات، يتشكل في حركة جماعة، يولد من الصرخة المعلنة والصمت البليغ، أما الممثلون في مسرح شاينا الذين يبدعون فوق الخشبة وفقا لفنه، يبدأون يخرجون لأنفسهم. من ذلك الموقف العكسى تنشأ الحلول الفنية، أنها تمثل البنية والأساس في ديناميكية عروضه المسرحية. إنها تتخلق من الترابط والتناقضات، من الإيقاعات المتباينة. ويعنى هذا تكثيفا كاملا، وعملا فيزيقيا، حيث الممثلون يشكلون أحجارا، يكونون منها بيتا، يتبنون عنصراً أكبر قيمة من مجرد تمثيلهم لدور في مسرحية، يصبحون أكثر استقلالا من مجرد كونهم أدوات يقودهم المخرج من فوق مقعده، حيث يتواجد بجسده متطفلا عليهم وهم فوق خشبة المسرح. إن تشكيل الممثل في شخصية مسرحية من إخراج شاينا، ما هو الا محاولة تيقنه بشيء، ما يزال لا يعرفه، وينبغى أن ينبعث منه ليصير ذاته. فالممثل الواعى ليس «بمانيكان» أو «مجند» في جيش أو مجرد «دمية»، لكنه شخص حى، له ملامح شخصيته المسرحية، في النهاية ينفذ مطالبه باعتباره مخرجا.

يقول شاينا: «الممثل هو وسيطى، والمسرح مادة حية تفكر، مثل زئبق بارومتر قد تكسر، بإحاطته وتنسيقه من جديد يذكرنا بحالة من الفوضى المنظمة »!.

لماذا يخرج هذا الفنان التشكيلى / السينو غرافى ؟!

ثمة مسارح متعددة الوظائف والملامح: مسرح الكلمات، ومسرح الممثل، ومسرح الموسيقى، والمسرح الراقص؛ والمسرح التشكيلى ؛ والمسرح الجامعى.

دائما يذكرنا هذا بضربات إصبع على أوتار أهداب القدرة الإبداعية. فالعمل الإبداعى هو مفهوم مفتوح، يتأطر داخله مسرح إلهى. الحياة فوق خشبة المسرح إنما هى الوقوع بين براثن السماء والأرض، الخير والشر. فالمقصود من مسرح شاينا هو إثارة نبضات وتوترات معينة، وتقديمها للآخرين، عبر إنبثاق فيضها، ونفخ الطاقة فيها، باعتبارها ثقلا جاذبيا ذاتى، بمقدور الآخرين أن يتحملوا هذا الثقل بدورهم. إن اللعب على النبضات والحواس المعرفية، يصل معا فى وحدة تجمع ما بين الإخراج والتمثيل فى مسرحة. العمل الإبداعى إذن هو نهوض الإنسان، محاولة اختبار لذاته، وإمكانياته الخاصة فى مواقف محددة. إنه حماية لنفسه فى مواجهة المواقف أو السلوك السلبى أو الإذعان ـ عندما يهدم الإنسان نفسه، ليكون باستطاعته أن يصبح إنسانا آخر، ويخلق ذاته، ويعبر عنها « **فى عملى أصبح متفائلا ـ يستطرد شاينا ـ تشاؤمى فى عمل فنى هو محاولة للوصول إلى إيجابية الحقائق، ومحاولة إملاء موقف جديد للفن. فى هذا يكمن دورى كفنان يخدم فنه** »!!.

فالإبداع - بهذا المعنى - يترجم على أنه سلوك بشرى صحيح؛ باعتباره ضرورة داخلية ملحة، وليست فقط وظيفة فنية. أهرب من تلك الصيغة المستهلكة «الفنان فى مواجهة مجتمعه». هذا يعنى كما لو أنه ليس واحدا من البعض الآخر. «لست كذلك؟ - **يستطرد شاينا - ولكنى لا أقف موقفا متحجرا من التراث، لأننى أحمله داخلى. الإنسان المميز بالنسبة لى يصبح ذلك الذى يحمل فى نفسه قيما تثرى أولئك الآخرين، وليس فقط مجرد رغبة فى النجاح، الذى يعد - فى رأيى - من السهل تحقيقه ؛ وليس فقط عن طريق الوسائط الفنية الجماهيرية، بل من خلال العمل الفنى الذاتى »**.

استقلالية الفنان:

ما كان يحسب للفنان هو أسبقيته فى حق التصور والتقدم على الآخرين، ودائما تنتصر الحقائق فى نهاية الأمر. فى زمننا توقف الفنان عن أن يصبح شخصا متفوقا، كما كان فى عصر الرومانتيكية. ففى الفن يتفوق بشكل واضح معيار النوعية الفكرية، والاستدلالية، أكثر من الأخلاقيات الاجتماعية التى تخدم المجتمع. لا يمكن للفن أن - يصبح عقلانيا مفكرا، فى الوقت الذى يقبع فيه خارج الشعور، وخارج منطقة الإثارة والتهبيج، إنه بذلك يفقد عنصرا هاما فى دورته الإبداعية التى تصبح بهذا المنطق مجرد خلية شعورية بحتة خالية من الإبداع، لأنه بعد زمن، تنغلق هذه الدورة على نفسها فتشوه الطبيعة على حساب التعبير الصافى «إن الفن الخلاق كما أفهمه - يؤكد شاينا - يمثل نتاجا لوسائط التعبير المتغيرة والمتباينة. انه وسيلة للتفكير الفنى، إنه «شفرة»، وحل، فى ذات الوقت، باعتباره لوحة تشكيلية»

يُعبّر عنها بأوضح ما يكون وأبسطه، حيث يظهر لنا «معنى الوجود». إنه مفهوم الفن المتسامى أو المتجاوز لحدوده. لا أفكر فى التيار الطبيعى، ولا فى المنهج السلوكى فى الفن. يربطنى بستانسلافسكى ذلك الزمن الذى يفصلنا، ولكنى اتفق فكريا مع دراسته المعنونة «حياتى فى الفن» وأقف فى مواجهة ما يطلق عليه «لافى الزمان ـ لافى المكان ـ لا فى المطلق أو ما يقال عنه المضمون ـ بالمعنى الحرفى للفن ـ أناضل فى فنى من أجل أن يشمل داخله أسطورة الزمن، وأسطورة الفضاء المسرحى، وما يلمس المواد المطلقة المحيطة به. إن نشوء الإنسان هو كذلك فى أن يجد له «شريكا خارجيا»، فى أن تتجاوب مع نفسك، فى أن تكسر الحزن، ليس حزنك فقط، ولكن أن تشارك الأخرين فى خروجهم من ذواتهم من أجل أن تكون معهم. الفن هو رحلة أبدية لا تنتهى».

يقول شاينا فى خلاصة واعية « نحن نحيا فى عصر مبرمج، إستهلاكى محدود، شديد العقلانية،[٣] بالدرجة التى لانجد فيه عزيزا ثمينا بل لا نجد شيئا على الاطلاق، يصبح المال إلهنا، نشاهد ذلك عبر مشاهد متفرقة من العرض المسرحى «ربليكا ـ Replika»، وفى «دانتون ـ Dan-ton»، حيث نشاهد يهوذا يوزع نقوده الفضية، لأنها لا تمنحه السعادة».

« [..] نحن نتعرض لقضية الامتثال ـ وللأعراف والتقاليد والمفارقات الساخرة، ولكل ما يمس العلامات المتسمة بسخريتها البليغة من حضارتنا الصغيرة، «تلك التى لم يراع فيها الإنسان ذاته ولم يحافظ على ذاتيته». وهى جوهر فكرة مسرحيتى (Majakowski) ـ ويتساءل شاينًا: هل الفن اليوم عرضة للشبهة أو الفضيحة عند التعرض للإنسان المعاصر وقد أصبح

خاويا؟ أيمكن أن يكون ضعفه الإنسانى ـ الذى نقدمه فوق الخشبة ـ ناشئاً عن فقر الروح؟ أود حوارا مع البشر. ليس عن ذلك الذى يفرحهم ويلهو بهم فى حياتهم اليومية، كما تقوم بذلك وسائل الاتصال اليومية ـ بل عن ذلك الذى يستثير قرائحهم ؛ ويمر داخلهم من الطرف الآخر غير الآمن، أى من الطرف الشرير. لا يتطابق مسرحى مع السياسة، ولا يماثل العلم أو يتطابق مع الدين. فإذا كان الأمر كذلك؟ فإن المسرح ما هو إلا محاولة لتقديم الخلاصة، خلاصة جميع الفنون، عدد من التظاهرات، إنه أرض سامية، إنه تجميع مكثف لكل هذا معا ومزج له. أيمكن تسمية الفن بالعقيدة ؟! أهى عقيدة بَحْتة؟ أَخْلاقٌ؟! حاجة إلى التطهير أم البعث من جديد ؟!».

وفى الصراع مع قوى الطبيعة؛ يعبر الإنسان عن نفسه تجاهها تعبيرا كاملا. لكنَّ الأقوى أحيانا من الكلمات، هو أن لغة المسرح عند شاينا تبدأ هناك حيث ينتهى «الأدب». فالكاتب الدرامى يعبر عن اللوحة الداخلية للإنسان، إنه يحدد سمات الطبيعة البشرية، أما مسرح شاينا ومفرداته فيشكل حركة الفضاء، ليقوم بتبديل المواقع، ويضع ثقل الجاذبية التشكيلية فوق الخشبة بديلا عن موقع التبعية.

«إننى أحترم الأعمال المسرحية والشعرية المنفتحه على العالم أمثال أيسخولوس ودانتى الجيرى وشكسبير وسير فانتيس وجوتة وفرانس كافكا وفيتكيفيتش وبيكيت ـ ويستطرد قائلاً ـ إن سيناريوهاتى ـ وهى أعمال مسرحية ـ تنتج من ذلك الذى ينبغى أن أعثر عليه بنفسى فى هذه المناطق، التى هى مناطقى، وليست ملكا شبيها بتلك التى يملكها الآخرون الغرباء

عني. ما أعنيه وأشير إليه هو المعانى الخاوية من مضامين معاصرة تصل الحاضر بفنى، وتُسقط عليه إسقاطاتها الفلسفية والفكرية. وعلى سبيل المثال: إن محرقتنا العصرية هى «أن تكون أو لا تكون؟!» و «هاملت» بهذا المعنى ليست مجرد مأساة تاريخية !!. ما أقدره كثيرا هو مرحلة النشؤ والتطور التى تصبح شاهد عيان على مأساتنا اليوم، حيث بقاء الصيغ وسقوطها فى آن واحد، إن هذه الأفكار تمسك بتلابيب عرض مسرحي واحد، إننى أشاهد كل ما يلائم ذاكرتنا في دراما مفزعة: حيث يحيا الإنسان بالتساوى مع الدمية، حيث تصل «الدمى» إلى مرتبة الأبطال فى نهاية العرض المسرحى».

مصادر فن شاينا وتوابعه:

بأكاديمية الفنون التشكيلية بكراكوف فى نهايات الأربعينيات درس فنىّ الجرافيك والسينوغرافيا فى زمن واحد. كان يتعامل مع المسطحات فى دراسة فن الجرافيك، أما السينوغرافيا فقد علمته كيف يتعامل مع الفضاء، لذلك نشأت داخله رابطة الأضداد، وتكونت فى نفسه أسرار تغيرات المواد التشكيلية.. وهذا ما أثرى تجربته المسرحية، فالرسم المسطح وضعه فى تكوين فضائى، وكان مصدراً من تلك المصادر فى تكوينات المسرحية السينوغرافية. أما القيام بتصميم الأفيشات (البوستر) وتنفيذها، فهو فن العلامات والرموز، الخلاصات التشكيلية، وهذا ما وجّه خياله وسيّره قريبا من الخلاصة فى فنه، وأسلوب تقديم الأحداث، وطرق أداء الممثل الجديدة، والوصول إلى مختلف أشكال التوترات الدرامية وأنواعها. لم يبق سوى خطوة واحدة ألا وهى العمل مع فريق الممثلين !

في سنوات الخمسينيات قام بتجريب إمكانيات أسلوب فن (اللاشكل ـ infor x mal) ثم جرَّب فيما بعد فن (الكولاج ـ Collage)، لتتلو ذلك محاولات أخرى تتصل بالبنيات والهياكل المشكلة المتخثرة، ذات المسطحات الخشنة من اللونين الأبيض والأسود أو اللونيات المتدرجة. وفي سنوات الستينيات إنشغل شاينا بفن (deballage) وهو التنفيس عن المشاعر وتجميعها في شكل أقرب ما يكون إلى الهابننج [Happening]. أما اليوم فقد ازدادت أواصر صداقة عميقة مع المادة الحية داخل اللوحة والفضاء، ولكنها أصعب الأشكال الفنية في التناول. هذه المادة مكونة من أناس من سلسلة متتابعة من أعماله يطلق عليها «سرب النمل» وحشوده، فالبطولة هنا هي الجماعة وليس الفرد. حيث التظاهرات والهجرة وأشكال النزوح الإنساني واللقاءات الشعبية « **إنني هناك أقبع داخل المكان والحالة تتسم بالخطر؟! فهل هذا منظور يرينا ما ستكون عليه حضارة القرن الواحد والعشرين؟ ـ يتساءل شاينا ـ... أن تكون لك رؤية، وحدس، يعني هذا أنك تحيا وأن لا يكون لك خيال وتصور، وعيناك مغلقتان، يعني هذا الموت. أصبح أخلاقيا ؟! هذا شيء يدل على نهاية عالمنا وتفاؤلنا الكبير «المأساوي»**. أتكلم عن هذا وغيره في عروضي المسرحية. عرضت مسرحية «ربليكا» في عام (١٩٧١)، وتحيا حتى اليوم في الرؤى المختلفة المتباينة والتفاسير المتنوعة المركبة، وربما أتحدث فيها كذلك عن حضارة «ما بعد مرحلة الصناعة» التي تسيدت نهايات القرن العشرين، ربما لأن تكويناتي المسرحية تنبثق من الاتجاه المضاد «للبنيوية» بأسلوب مقصود». إن ما يقدمه للمسرح ليس وريثا لما اقترحه في عشرينات القرن العشرين كل من مايور هولد وكريج في روسيا و (Bauchaus) في ألمانيا، وليون شيللر في بولندا، لا

يشعر شاينا بأنه قد جاء خصيصا لخلق نظام فنى جمالى، يستمر فى تواصله مع تقاليد جماليات مسارح بديات القرن العشرين. إن الهاماته تقع خارج الاحتراف المهنى، ولها علاقتها المتسمة بخصوصيتها «الدوجماتية»، فهى لا تقوم على البنية والدليل. «أقدم مسرحا «إستقلاليا» يرتبط عضويا بفرديتى وبحياتى بشكل خاص وبالعالم برمته. انظر هنا وهناك - يستطر شاينا - من زاوية المحاولة المتسمة بتقييمها الأخلاقى للظواهر الحياتية والفنية، التى تشترط بدورها علينا أسلوبا للحياة. يلعب الالهام الدور الجوهرى فى إبداعاتى» أما عن الجمهور فيقول شاينا: «أجعل جمهورى يرى مدى فقر عالمنا بتفككه، حتى يمكننا لم شتاته من جديد. أبدأ من موقف مبدئى هو الاحتجاج فى مواجهة ما يطلق عليه بالشر؛ سواء كان إيجابيا أو سلبيا. فالرب الإنجيلى، وسِفْر الكتاب المقدس - فى رأيى - لا يمثلان أملا، بل يفرضان على الأجيال فصلا كاملة فى نزاع تاريخى فلسفى. ينبغى على الإنسان اليوم أن ينهض بنفسه دون مساعدة أو وصاية، غير راكع على ركبتيه، ليشيد فكرته، تماما كما فعل العديد من قبله فى الماضى على الرغم من أن أسباب نهوضهم لم تكن واحدة».

[...] البشر ما يزالون بشرا يهبون أنفسهم للموت، فى أشكال بينة وخفية، سواء كان ذلك على مستوى الحياة اليومية أو فى معسكرات الموت الرهيبة. لذلك يجب - الرجوع بشكل دائب إلى القيم الإنسانية».

ومن الضرورى أن نعيد بناء جسر الثقة الذى يصل هؤلاء البشر بأولئك الآخرين، فهل هذا برنامج «يوتوبى» ؟

إن «دانتى» و «سرفانتس» فى عروضه المسرحية هما أقرب إلى الحجاج المبشرين المرتحلين؛ برسالتهم التبشرية الموجهة للعالم. لذلك فهما قريبان لفكرة، انهما يحددان ـ بشكل واضح ـ العقيدة، والاقتراح الذى يمكن به تشكيل أنفسهم، وكيف يمكن إتخاذ قرار لصالح الالتزامات الاجتماعية والأخلاقية؟! إن اقتراحا كهذا يستجيب للمتفرجين، الذين يمثل القسم الأكبر منهم ـ بل ومعظمهم منذ سنوات ـ الشباب من مختلف بقاع العالم.

إنهم يعتبرون التوجه نحو المسرح نوعاً من الصفاء حتى نتطهر[٤]، إنه اقتراح فنى يمثل القضاء على الفزع داخلك، والصراخ الذى يسمح للإنسان بالخوف من الآخرين، إنه التخلص من طرق التفكير النمطى: «فالفن المسرحى المرتبط بالأرض هو قدرنا ـ كما يقول شاينا ـ إنه غير مستقل عن ظواهر الطبيعة؛ إنما تابع لها، ولا تستطيع أعظم المنجزات العلمية أن تحررنا من هذا الشعور، حتى رجال الفضاء الذين يربطوننا بحبل الأمل، فى أن هناك، فى ذلك المكان «الفضاء» سنكون أفضل، لا يضارعون الفن فى قدرته، إنه صناعة الشيء الذى يملكه البشر، الإنسان موضوعه، وليس صفة له. هذه هى الأرض المشتركة التى تجمع فن شاينا وظواهرة المسرحية / التشكيلية بالإنسان؛ عبر تظاهرة فنية تعكسه فوق الخشبة من خلال فضاء مسرحى لا نهائى.

شاينا ورؤية الحياة
من منظور الموت

دخل شاينا المسرح عبر عالم الفنون التشكيلية إذن؛ ويبدو هذا واضحا في رؤية «شاينا» في عمله المشترك مع جروتوفسكي «أبو كاليبسا»، هي رؤية تنبؤية بسقوط حضارتنا المعاصرة، وهي «سفر تكوينها» الواقع في حالة من الفوضى والتشتت والألم، يبحث فيها الإنسان عن الحقيقة والأمل، والإيمان المفقود داخله.

« (....) إنني مقطوع الأوصال.. لقد فصلني حبل المشنقة المعلق في رقبتي عن كل ما يحيط بي (*) ـ يستطرد «شاينا» ـ ولذلك فإن حدود معرفتي لا تنحصر في تعرفي على الحياة فقط!! ـ ويواصل شاينا حديثه عن

(*) يدور هذا المعنى حول شاينا ، عندما كان أحد المعتقلين بمعسكر الاعتقال النازى فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وحكم عليه بالإعدام ، وقبل تنفيذ الحكم بيوم واحد ، أنقذ بأعجوبة عندما تمكن من الهرب هو وبعض من رفاقه من سجن الموت !!

التجربة ـ وباعتباری مشاركا لجروتوفسكی فی سينوغرافية العرض؛ وفی الإخراج، فقد أعطتنی هذه المشاركة للمرة الأولى إمكانية إيصال أفكاری وتصوراتی التی كان مصدرها تجارب معسكرات الاعتقال الرهيبة. عرضت فيها يوما من أيام حياة الإنسان، الذی أصبح «رقما» منذ مولده وحتى مماته، أی من الفجر حتی الليل. لقد شغلتُ مساحة الفضاء فوق الخشبة بالأنابيب، والعربات الحاملة، وأحواض البانيو القديمة، ذلك لأن المسجونين قد تلقوا مهمة، وهی أن يشيدوا لأنفسهم معسكرا، أی بناء مقبرتهم الجماعية / المشرحة. بدت أزياؤهم كما لو كانت تلافيف صنعت من الجوالات المحترقة، أسمالا تلتصق فيها الجروح بالروح المثخنة للجسد / الزّی. فالأكتاف والأقدام العارية هی فی حاجة إلى العمل، أما أغطية الرأس والتی تسقط على أذانهم فهی تساعد على إيضاح وجوههم المقهوره، فهی أقرب ما تكون إلى الأقنعة، كما يرتدون أحذية خشبية مثل تلك التی يرتديها المسجونون فی المعتقلات، ويظهر ثقل أجسادهم فی زحفهم المستمر الذی لا ينقطع. وتعزف معزوفة من ملايين دقات الأقدام الزاحفة فی شیء أقرب إلى طقس «طوطمی» يحافظ على أناته، كما تعزف الأوركسترا بدمی الضحايا المدفوعة للموت، وترافقهم نغمات العمل القاتل المستمر فی تلك السجون المميتة؛ وهی تخدم بوضوح بالغ قضية «الموت وفكرته الأبدية».

فی هذا العرض يقدم شاينا ـ جروتوفسكی تشويها للعالم مقصودا، كی يكشفا فيه المعنى اللا إنسانی، لهذه الرؤية البشعة المفزعة التی تشكلها السيرة الذاتية للإنسان.

لقد وجّه شاينا ـ منذ إخراجه هذا العمل بالاشتراك مع جروتوفسكى ـ طريق بسيط مباشر للعمل المسرحى المستقل، الا وهو التعبير الذى يعكس الرؤية الذاتية للفنانينٌ الكبيرينٌ وفقا لمقتضيات الباعث الفنى والرؤية التشكيلية / المسرحية للعمل المقدم. «فشاينا» يُخرِج عبر السينوغرافيا :

« (...) فى عملى المسرحى كمخرج / سنوغراف ـ يستطرد شاينا ـ أستخدام أسلوبا من التفكير يقترب من الرسام.

«أتعامل مع الرؤية المسرحية باعتبارها مزيجا من عناصر متعددة المصادر:

الضوء ـ اللون ـ الصوت. يربط هذا كله مفهوم جديد للفضاء المسرحى وقطع «الإكسسوار» التى يمكن كذلك أن تصبح ديكورا ».

«المفتش العام» والرؤية المتحررة غير التقليدية :

نشاهد فى مسرحية «المفتش العام» لجوجول رؤية جديدة، يتعامل «شاينا»مع مقر البطل الرئيسى باعتباره دارا من الدور الأقليمية لأحد أصحاب المقامات الرفيعة، حيث تحل مقاعد الحمامات ذات التجهيزات المعدنية البراقة محل «الفوتيلات التقليدية». كما أنه يستخدم مؤثرات أخرى تطبع العرض بطابع المكيدة والدسائس. وهى تستكمل حالة اللا استقرار التى تتواصل مع الفضاء الخارجى. تميز عرض «المفتش العام» بتأثيرة الأصيل الذى أدى بمعظم النقاد للوقوف ضد شاينا حينا ومعه حينا آخر.

عروض مسرحية أخرى :

يقدم «شاينا» بعد تجربة «المفتش العام» تجربة جديدة هى «دون كيشوت «لسير فانتيس»، ويعرضها داخل إطار ثرى ثراء لاحد له من تشكيلات العناصر البصرية والوسائط المرئية المتنوعة، ثم يعرض مسرحية «القلعة» لكافكا، يستخدم فيها على النقيض من المسرحية السابقة، وسائط مسرحية متواضعة.

أما مسرحية (Misterium buffo) لما ياكوفسكى، و «الموقع الخالى» للكاتب المسرحى البولندى (Tadeusz Holuj) وغيرها من أعماله فقد عرضت هذه المسرحيات جميعها فى المهرجان المسرحى لمسرح «شاينا» احتفالا به بفلورنسا عام ١٩٦٥ . وستمنحنا هذه المرحلة مؤشرا وطريقا لتقييم تيار جديد بعد إخراجه لمسرحية «أكروبوليس»، يبدو فيه «شاينا» كما لو كان يقترب أكثر نحو إظهار اللوحه التعبيرية المفزعة عن معسكر الاعتقال الرهيب فى «أوشفينشيم» «بمعونة الاختصارات الميتافيزيقية، والرموز، والايحاءات البصرية، و «بالمانيكانات» الحية الإنسانية والتى تعدو أمامنا فوق الخشبة فى أزياء شعبية، تهز عربات العمل داخل المعتقل بهزات أقرب ما تكون إلى حركة المشلولين.

« فاوست » جوته و « فاوست » شاينا :

لقد تميزت إبداعات شاينا تميزا واضحا فى عروضه المسرحية فى السبيعينيات بداية من «فاوست» (١٩٧١) لجوته بمسرح «بولسكى»؛ استخدم «شاينا» فى هذا العرض المسرحى سينوغرافيا فنية، تجمع الدمى

واللوحات والألوان والأقنعة، والأنابيب، والضوء، ومواد الاشتعال والانفجار، والمعادن، والسحب، وتلك الروائح التى تثير حاسة الشم عند المتفرجين عن قصد. كما أنه يدخل كل ذلك من خلال خلفية موسيقية حادة للمؤلف الموسيقى البولندى «شافير»، وهى تتخذ طابعا كونيا.

فالممثلون يوضعون فى المستوى الثانى من خشبة المسرح باعتبارهم ممثلين مرئيين هنا وهناك، وتوضع فى نسق مركب داخل نسيج العرض المسرحى: قصاصات نص «جوته» التى تتناثر هنا وهناك، ويعاد توزيع الشخوص المسرحية توزيعا آخر، لدرجة تثير فى وعى المتفرجين رؤية بصرية ديناميكية للمسرح، يعامل فيها مضمون «فاوست» للمخرج شاينا من خلال منظورة، بل على النقيض من المؤلف يقدم «شاينا» رؤية خاصة به، إن «فاوست» «لجوته» ما هى سوى توافق للحياة وتصديق عليها، بل هو إثبات لوجود الإنسان وتأكيد لنشاطاته.

أما «فاوست» «شاينا» فهو فشل الإنسان فى مواجهة العالم، الذى ترّفع عنه، وفشل الحياة التى تصبح للبطل مجرد موت دائم لا ينقطع.

فمن يحيا من البشر فهو يضيع، ومعرض للمعاناة. يظهر شاينا شخصية «فاوست» كإنسان رمادى اللون، عادى، صغير، متقطع الأنفاس، يتحرك فوق أحذية السجن الخشبية، وبرأس يتألم، مضمد بالأربطة.

أما معمله الذى يمارس فيه تجاربة، فنشعر عند رؤيته كما لو أنه فى خندق مغلق ضخم، حيث المعمل تستغرقة ذبذبات الضوء، بمعونة أجهزه الضوء الالكترونية الحديثه، وأدوات المشرحة التى تعمل داخل أجساد ميتة

شاحبة بيضاء موضوعة فوق موائد التشريح، تبدو وكأنها مسيرات كواكب سيارة، تجعل «فاوست» ومعه «مافيستو» يتجهان معا نحو رحلة حول العالم.... رحلة أشبه بالحلم.

أما الأرواح التى تزور فاوست، فما هى الا جثث تنهض من موائد التشريح مثخنة بجراح الحروب ودمائها، كما لو كانت جثثا تطل علينا من جروحها الغائرة كضحايا معسكرات الأفران الرهيبة.

هذا هو العالم الذى أبدعه الإنسان فوق الأرض، حيث نشاهد روح هذا العالم، وهى مملكة يتوجها التاج الذهبى، وتجلس هذه الروح فوق العرش داخل عربة يقودها رجل ذو عاهة مصاب بالشلل، تلتف حول جسده الضمادات والجروح كالمومياء. فى هذا العرض يستثير تتابع اللوحات المسرحية عددا من المعانى المتباينة، تصدم خيال المتفرج من جانب وتستثيره من الجانب الآخر، وتدعوه للتأمل والتفكير.

إن كل شيء فوق الخشبة فى حركة دائمة لا تنقطع، حيث نشاهد الممثلين معلقين بالحبال، إنهم يتأرجحون فى الهواء وهم مشدودون بها.

يقول شاينا : «(....) إنه عالم محاط بالتيارات المتنوعة، التى يمكن الكشف من خلالها عن العالم النازى، فهو وسيط لى، يعبر عن رأيى فى النازية التى تقف ضد المتعلمين والمثقفين، ضد الإنسان أيا ما كان!!»

أما عن قصة الحب التى دارت بين «فاوست» وماوجوجوجاتا فقد عبر عنها شاينا بشكل هارمونى متميز، يسعى به نحو خلاصة الاستعارات الفنية.

وعـاود شـاينا فى «ليلة فـالبـورج» نظرته إلى الموت التى تحـيل ماوجوجوجوتا إلى قناع وجسد.

«جولجوتيرا» وتعامل الممثل مع «الإكسسوار»

العرض التالى لشاينا هو (Gulgutiera) (١٩٧٣)، وهو سـيناريو مسرحى يكتبه «شاينا» بالتعاون مع «ماريا تشانيرل»، ويعد خلاصة لإنجازاته الفنية، وتشريحا لإبداعاته الآتية.

عرضت المسرحية بترجمة ألمانية ويخرجها «شاينا» بنفسه فى مسارح برلين و هامبورج.

ويصدمنا فى هذا العرض المسرحى النص بكيفيته الجديدة، حيث يتعامل المخرج المبدع مع أفكاره بشكل أقرب إلى الكاباريه / الساخر وخيال الرؤية التنبؤية. يقدم هذا العرض فوق الخشبة وداخل صالة المتفرجين، حيث يقف الممثلون فوق «براتيكابل» ـ منصة الخشبة ـ داخل الصالة، ويتحركون عليه، ويدخلون ويخرجون، ليس من وإلى الكواليس التقليدية بل من القاعات المجاورة والممرات.

تدخل إلى مقر «الفنان» ـ البطل ـ جماعات من البشر منحنيين، أو على هيئة كائنات بشرية / أقرب إلى المخلوقات الحيوانية، رجال / أنثويون، يتحركون فى أتلييه الفنان تحركا أقرب ما يكون إلى الزحف فوق الأرض، حيث يشعرون بكراهية بالغة تجاهه، لغروره، ويأسه، وفظاظته، وضميره، لكبريائه وعظمته.

ومن شتى الأماكن تتناثر قطع الاكسسورات، إنها مقبرة الأشياء الميتة. إنها إكسسورات «شاينا» الفنية المعروفة : الأحذية، المانيكانات الكاريكاتورية، الأطراف الصناعية، والأطراف المقطوعة، والأجولة، وقطع القماش الممزقة، والقطع الحديدية الصدئة، والعصيان، أما أولئك الذين يأتون، فيبداون فى الظهور كأعضاء فى المجلس الأعلى لحواريين الفن، يدخلون فى مدار حركة هذه المواد، ليسبحوا فى نطاق سحرها.

تتلو ذلك سلسلة من المشاهد التى تعد «ألبوما» لإبداعات «شاينا» تتمثل فى رؤيته الميتافيزيقية للوجود الإنسانى. وفى النهاية نشاهد قمامة تتناثر منها قطع الاكسسوار بشكل فوضوى، مع حزم كبيرة من الضوء تتحرك من خلالها الدمى الهائلة، والديكورات المتحركة، ليمتزج هذا كله فى تكوين شكلى يندر حدوثه فوق خشبة المسرح.

أما أولئك الذين يأتون من أجل محاكمة البطل الفنان؛ فيتفرق البعض منهم فى حالة إندهاش وحيرة لمجرد فكرة محاكمته، والبعض الآخر يلعنونه، وتحمل تمثاله الخشبى مجموعة تالية من البشر. أما هو فينظر لكل ذلك بهدوء قائلا: «إننى أبدى » ـ وهو على يقين بأن هذا هو قدر الفن الإبداعى الذى لا يموت.

«ربليكا» وتكرار الوسائط الفنية على حساب الكلمة

إتهم النقاد «شاينا» مرات عديدة، أنه يكرر وسائطه الفنية وأدواته التى يستخدمها، وهذه ملاحظة صحيحة على إطلاقها، ولكننا نلاحظ أن التكرار فى الاستخدام ـ كما نرى عند بعض الفنانين الكبار ـ يمثل لغة

ترتبط بذات الفنان أوثق الأرتباط، إننا بقادرين على إكتشافه فور إكتشافنا للغته.

وفى «ربليكا» ــ من أهم إبداعات «شاينا» المسرحية على الإطلاق ــ نتعرف على ذات اللغة التى تتطور وتصبح أكثر تحديدا ودقة فى التعبير مع قيم جديدة متنوعة، وقوة ثرية فى التعبير والملاحظة.

لقد تقلصت الكلمة فى هذا المسرح إلى الحد الأدنى، ولم يبق إلا الصوت الإنسانى الذى فقد هويته، وفقد معها ملامح صوته، فيغدو أقرب إلى الأنين والعويل والحشرجة.

اعتمدت المشاهد فى هذه المسرحية المعروضة على تكوين علاقات من التعبير الصامت والتشكيل، من خلال وضوح الرسالة التى يتلقاها المتلقى، حيث يبتعد فيها إبتعادا كبيرا عن حرفية الكلمات، وهى تقتسمها إلى عدة معان ودلالات.

يحدث هذا عبر استخدام أبسط قطع الأكسسوار التى ترتدى فجأة قوالب غير عادية.

ونرى هذا على سبيل المثال عندما يُعلَّق فوق ظهر الإنسان جهاز إطفائه للحريق، ويوحى لنا شكله ببندقية رشاشة. وفى ذات الوقت نشاهد سحابة معلقة، تكونت من بقايا ركام السائل الخارج من هذا الجهاز، فنستحضر فى ذاكرتنا طبيعة الأفران البشرية وأشكالها، ثم نشاهد بعد ذلك جهاز الإطفاء مرتميا فوق الأرض، وهو ينطفىء تدريجيا أو يفرغ من محتوياته، حيث نصغى إلى صوته يتدرج فى الخفوت ويؤثر فى سامعه،

يضعف تدريجيا حتى الخفوت الكامل النهائى، فيخيم الصمت المطبق على المكان.

إن متتبع أثار الجريمة يموت، ويموته يقضى تماما على ذلك المؤثر النهائى، فيتحرك المخرج «شاينا» بنفسه فوق الخشبة وأمام المتفرجين لنشاهده؛ وهو يمسك بلعبة أطفال تندفع من بين يديه فى حركة لاهثة فوق الخشبة، ونطلق عليها باللهجة المصرية الشعبية ـ «النحلة»، فى ذات الوقت نشاهد مقبرة البشر الجماعية التى تتغير من خلالها فضاءات خشبة المسرح بكاملها. إن اللعبة الملونة تتحرك وتستدير وتلتف، ونسمع صفيرها المرح الخافت، ثم تميل ذات اليمين وذات اليسار، لتتوقف، وتسقط بدورها مثل البقية الباقية من الضحايا.

هل هذا رمز لخيانة الحياة لنا ؟ أم هى استعارة فنية تشير إلى قدر الإنسان ومصيره ؟ أم ربما كان الأمر برمته جزءاً من الخيانة وقدرا من المصير الإنسانى المأسوى المحتوم ؟.

عندما يخرج الجمهور من العرض المسرحى فوق سلالم المسرح ومن جنباته، يشعر وكأنه محاط بإنطباع خاص يحيط كل فرد عل حدة، تقطع هذا ـ الإنطباع معزوفة من الايقاعات، تصدم المتفرجين بواسطة لغة موسيقية تصل فى خلاصة بليغة، إلى قلوب المتفرجين وأرواحهم، حيث يعانون المأساة الإنسانية الرهيبة والمريرة فى آن واحد، يؤكد «شاينا» هذا المعنى: «إنه ألم الإنسان الحقيقى فى مواجهته حياة فاقدة المعنى، وموت غير ضرورى يسيطر على البشر».

لقاء مع شاينا (*)

● نحن في مصر والوطن العربي، للأسف الشديد، لا نعرف الكثير عن المسرح البولندي، وطبعا هذا خطأ وتقصير، لان للمسرح البولندي وجودا وأهمية في العالم، وأنا شخصيا كنت أعيش في فرنسا لمدة طويلة، حوالي سبعة عشر عاما (**)، ولدى معرفة باهتمام الفرنسيين والعالم الأوروبي بالمسرح البولندي. ومع هذا ترجمنا هنا في مصر عدة مقالات ودراسات ومسرحيات قصيرة من اللغة البولندية أو اللغات الوسيطة. ونعرف أشياء عن مسرح جروتوفسكي، وعن كانتور، وشاينا، وقدمت بعض المسرحيات في مصر مثل تانجو لمروجيك، ومسرحيات آخرى لإيريدنسكي.

(*) ـ دار هذا اللقاء الحواري مع الفنان الكبير «يوزيف شاينا» في سبتمبر عام ١٩٩٢ بمجلة «إبداع» القاهرية ، وقد استضافته ، وأجرت معه حوارا تعرفت فيه على فكر الفنان البولندي وفلسفته للاقتراب أكثر من مسرحه ، عبر ما يطرحه من قضايا فكرية وجماليه .

ـ اشترك في اللقاء : أحمد عبد المعطي حجازي ـ حسن طلب ـ سليمان فياض ـ دوروتا متولي ـ هناء عبد الفتاح .

(**) المتحدث الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي .

وبالنسبة للفنان شاينا نحن نعرف دوره فى المسرح بشكل عام، ففى المسرح البولندى بدأ يتعامل مع المسرح من خلال الفنون التشكيلية، وعمل مع جروتوفسكى، واشرف على أنشاء مسرح «نوفاهوتا» واخرج أعمالا بالمسرح القديم بكراكوف، وأنشاء مسرح «ستديو» بوارسو، ونعرف بعض العروض مثل «اكروبوليس» و دانتى ودون كيخونة لسيرفانتيس.

نحن نعرف هذه العروض فى غموض، وبدون وضوح، والآن ننتهز الفرصة كى نتعرف بصورة مباشرة وواضحة على فكر شاينا المسرحى، ومن خلال تأثيره على المسرح البولندى، وعلى المسرح المعاصر فى العالم وعندى بعض الأسئلة نود أن نطرحها.

السؤال الأول: كيف يمكن بكلمات يوزيف شاينا نفسه أن يشخص أسلوبه فى الإخراج المسرحى؟

شاينا:

أنه مسرح عنصرى للسرد التشكيلى لرؤيتى البصرية.

- اذا كان العرض المسرحى بالنسبة لشاينا تشكيلا أى رؤية بصرية، بالمفهوم البلاستيكى للكلمة، فما هو الفرق الجوهرى بين مسرح شاينا ومسرح كانتور؟

شاينا:

ثمة اختلافان فى الأساس: الاختلاف الأول فيما يتعلق بالأسلوب داخل اللوحة، إننى أمثل مسرحا آخر.. أنه مسرح الخيال الذى يعتمد على

الكولاج. اما بنية كانتور الفنية فى مسرحه فتبدو وكأنها رؤية وفيه للرؤية الأدبية، أو أقرب ما تكون إلى المسرح المعتمد على الأدب، ولكن بصيغة فنية أخرى. فى حالتي الفنية، فإننى اتجه إلى جوهر الأشياء، ويمكن لى القول بأن ما اهتم به كانتور هو «انبلاج (Anballage) أى صيغة التجميع والتراكم الفنى للمواد. أما أنا، كما يصفنى الفرنسيون فى السبعينيات، عندما كنت أقدم عروضا مسرحية تنبع عن «الهابيبيج» - فقد قالوا: ان شاينا أتى إلينا بصيغة جديدة هى (Deballage ديلاج) أى تفتيت المادة. اننى اكتشفها، وأعيد صياغتها من جديد، أما كانتور فكان يجمعها. اننى أقوم بتفسيخها، أما هو فيقوم بشيء أقرب إلى التجميع السحرى. لست هنا بصدد تحليل مسرح كانتور، ولكننى أريد العثور على الاختلاف بين مسرحى ومسرحه.

إن كانتور يقدم مسرحا يعبر - فى نهاية الأمر - عن سيرته الذاتية، وكان هو فيه البطل الأول حيث يتواجد دائما فوق خشبة المسرح يقود ممثليه والأحداث، فى عمل فنى اقرب إلى المعزوفة لقد أردت فى عملى الفنى أن اتكلم مثله عن نفسى، ولكن لم يحدث ذلك فأننى اتحدث عن الآخرين وباسمهم. وثمرة هذا المفهوم هى عروضى المسرحية: دانتى وسيرفانتيس وفاوست ومايكوفسكى وفيتكاتسى. ما يشغلنى هو القضايا الإنسانية المتصفة بشموليتها، وليست القضايا الذاتية أو الشخصية. ومن الطبيعى ان هذه النظرة نابعة من الذات: الإنسان على الطريق، الإنسان وحياته. ان ما أدعو إليه فى عملى، هو ان تصبح الحياة فنا، وأن يصبح الفن حياة.

● فى حديث شاينا عن النص، وما يتميز به عن مسرح كانتور قلت انه يقترب من الأدب. الموضوع الذى أود ان اطرح من خلاله تساؤلا: ماذا تقصد من الأدب؟ هل تقصد به الكلمة أى النص المسرح، أم تقصد به الأدب، باعتبار ان الكلمة غير مسرحية. فهل الأدب الذى يقترب منه كانتور هو ذلك الذى لا يقترب منه شاينا؟ اينقل كانتور المسرح إلى فن آخر غير الأدب. ام أنه يهتم بالنص الذى يعد مسرحيا؟

شاينا:

ان كانتور يستخلص مسرحه من الأدب.. وبالتحديد من أدب برونو شولس، ومن موتيفات وأفكار آداب أخرى.

كان كانتور يعود إلى الأدب الوجودى باعتباره قدرا ووجودا. أما فى حالتى فاعتقد أننى أخرج عن دائرة الوجودية. اننى استند أكثر ف حالتى المسرحية على النضال باسم الذات ـ الإنسانية، وليس نيابة عن الوجود الإنسانى، وأرمى بذلك إلى الوصول إلى أن يصل جمهورى إلى رسالة ما: إلى تلقى قيم اخلاقية معينة. لقد اخترت أدبا آخر غير ذلك الأدب الذى اختاره كانتور، لكن أعدت صياغته بلغتى الذاتية عبر اسطورة البطل وروايته وسرده لأحداثه الدرامية لقد اعتبرت هذا الطريق طريقى للحياة، فاذا أردت ان أقدم عملا دراميا لك (يشير إلى الشاعر حجازى) فإن نصفه سيكون لك، والنصف الآخر لشاينا. لا يهمنى ان أخرج عملا مسرحيا لمؤلف مسرحى. اننى أقدم عروضا مسرحية تصبح بمثابة اللقاء بين الأول والثانى، قد يتسبب عن هذا اللقاء الكثير من المناقشات المتباينة والاعتراضات.

لقد نجح مسرحى بفضل تصوراتى الفنية التى تقبع داخل مكنونات تصوراتى وخيالاتى، فهى تساعدنى فى العثور على لغة مسرحية تشكيلية شاملة،أى أنه مسرح يمكن أن يكون مقروءاً فى المكسيك، ومفهوما فى أمريكا، دون استخدام الكلمات. إنها لغة واضحة.

● ان ما قاله شاينا عن الجانب الذاتى فى مسرح كانتور من ناحية، وما قاله عن الوجودية من ناحية أخرى، معناه إنك باحث عن فن له طابع موضوعى. فهل يمكن لنا ان نتحدث - بهذا المفهوم - عن جمال موضوعى؟

شاينا:

إذا تحدثنا عن القيم المتسمه بطابعها الشمولى، فيعنى هذا أننا نخرج من الموضوعية، ولكن من منطق هذه الشمولية، ينبع عالمى، أى تأتى رؤيتى الذاتية.

● أتعنى ما كان يقصد به فى الواقعية الاشتراكية: البطل النموذجى؟

شاينا:

ما يعنينى من الأدب الموضوعى أنْ اختار شعراء يتصفون بالشمولية العامة، مثل سيرفانتيس، ومثل دانتى ومايا كوفسكى وفيتكاتسى وآخرين من الشعراء والكتاب الذين أخرجت لهم وأعدهم كلاسيكيين، بجوار فرانز كافكا وغيره من كتاب مسرح العبث. لقد كانوا ملهمين فى خلق

عالمى الذى كونته برؤيتى الذاتيه الخالصه. وبهذا المفهوم أخذت منهم موضوعتهم، لأعبر بهم إلى ذاتى أىْ إلى عالمى.

ان هذا الأدب ذا الصبغة الشمولية العالمية، قد أوصلنى إلى معرفة أقرب إلى فيتكاتسى وبيكيت اللذيّن أثرا تأثيرا كبيرا فى لغة مسرحى. حيث التقيت فى أدبهم بوجودى داخل عالمهم الميتافيزيقى حيث يتناولها الاثنان بمنظور متباين.

لم كان الاثنان أقرب إلى نفسى من الآخرين؟ ذلك لان ثمة لحظات فى سيرة ذاتيتى، عشت خلالها عالما ميتافيزيقيا، عثرت فيه على نفسى من ناحية، داخل عالم السلطة ذى النظام الشمولى والفاشى، ومن الناحية الأخرى وجدت نفسى ـ قبل ان أقرأ بيكيت ـ فى عالم فاقد للأمل. أثارت قريحتى قيمة «اللامعنى» المتواجدة داخل أعمال الكاتب البولندى الطليعى فيتكاتسى أكثر من عبثية يونيسكو.

تمثل هذه الأعمال مدخلا للشكل المعاصر للمسرح الطليعى، الذى يطلق عليه المسرح العبثى. ان أعمال فيتكاتسى الروائية تتسم بطابعها الساخر/ المرير، الرامز إلى تفكك الحضارة الأوروبية.

أهم هذه الروايات: «٢و٦ ـ فشلات بوغ أو المرأة الشيطان «ورواية وداعا للخريف». ان إبداعات فيتكاتسى تتسم بطابع الكارثة التى نبعت من رسوماته، وقد استلهمت طابع التعبيرية / الجديدة. والأ شبه بالطابع التجريدى، وبتكويناته المتسمه بفانتازيتها ورموزها. من أهم ميزات كتاباته الفلسفية أنها كانت مجرد بورتريهات سيكلوجية. بالاضافة إلى انشغاله بالنقد والكتابه الصحفية.

ان السيريالية ـ كما قدمت إلينا في بولندا ـ كانت تحد من حرية الفنان، بل كانت تقييدا له في التعبير عن نفسه. لقد أرغمت الفنان على أن يقوم بالدعاية إلى إيديولوجيه واحدة، وفي الوقت ذاته وقيدت جماليات لغة تعبير الفنان، الذى اضطر أن يرسم اشكالا طبيعية مفروضة عليه من قبل السلطة.

كانت الفنون والثقافة موجهتين إلى فئة الطبقة الوسطى الصغيرة. وإذا كنا نتحدث عن السريالية، فلم يكن ثمة مكان للشعر. كان مروجيك آنذاك أصغر مني ولكنه، في ذلك الوقت، كان رفيق طريقي الثقافي والفني، لقد أخرتني فترة السنوات الست التي قضيتها في السجون والمعتقلات النازية في أثناء الحرب العالمية الثانية.

وبعد نهاية الحرب. جاءت فترة اتصفت بأنها تنفس ثقافي حر، في المرحلة التي كان فيها «جومووكا» سكرتيرا للحزب الشيوعي في أكتوبر عام ١٩٥٦ ، عندئذ سافر البولنديون إلى الخارج وأدركوا ـ آنذاك ـ أنهم متأخرون ثقافيا للوراء عن تلك الإنجازات الثقافية في أوروبا، كما أدركوا أن الحركة الطبيعية تعود إلى القرن التاسع عشر، وان طليعية العشرينات لفاختانجوف ومايورهولد و «دادا» و «باوهاس» وغيرهم من الرواد الفرنسيين والألمان والروس كانت متقدمة كثيرا عن تلك الرؤى التي اقترحتها الحرب العالمية الثانية داخل بولندا.

أنني أقوى من الفاشيين، وإنهم ميتون وما أزال حيا ! لقد عشت نظاما سياسيا آخر شموليا، لكنى حصلت على الحرية. ما يوجد في بلدى الآن عبثي، فقد اصبحت بلدا راسماليا بدون مال !.

● ماهو الدور الذى لعبه المسرح فى بولندا لمقاومة النظام الشمولى على العموم، ودور مسرح شاينا على وجه الخصوص؟

شاينا:

فى إحدى لقاءات مهرجان المسرح التجريبى تحدثت عن الحرية، فأجابنى بعض الحاضرين نحن ايضا مغرمون بالحرية وفى أمس الحاجة إليها.. قلت لهم: عليكم بالنضال من أجل تحقيقها ؛ هناك قسم من المجتمع يشترك بدور فعال فى الحياة، والقسم الآخر تموت داخله هذه الفعالية. فى رأيى أن كل مبدع هو فنان نشط. يتحرك نحو الأراضى المجهولة التى لم تكتشف بعد، قد يستنفد طاقة الإنسان فى البداية، ثم بعد ذلك يشتغل طاقة للتعبير وللتغيير. فى رأيى ان مسرحى يلعب دورا شبيها بذلك.

● لو تحدثنا عن تلك التغيرات التى حدثت فى بولندا، وهى تغيرات سياسية جوهرية واقتصادية واجتماعية تشمل منطقة أوروبا الشرقية جمعاء. ما هو رأيك فى مسرح «هافيل» وماذا تتنبأ لهذا المسرح، بعد تغيير النظام الشمولى فى تشيكوسلوفاكيا وفى أوروبا الشرقية كلها؟

شاينا:

أشعر بانطباع خاص عن مسرح «هافيل» إنه ناقد لاذع جماهيرى أكثر من كونه كاتبا سياسيا، ولذلك توصف كتاباته بأنها سيريالية، على الرغم من أنها ضد السيريالية، إنها تقع داخل إطار الواقعية الصغيرة. اما

مروجيك فى تانجو فهو كاتب سياسى. يبحث مسرحه عن التغيرات العصرية. لماذا كانت أعمال مرجيك أعمالا مسرحية عامه؟ لأنها تقبع بين التيار الأول السيريالى، والتيار الثانى السياسى. إن مكانته توجد داخل الممر الرابط بين التياريين.

فى «تانجو» تستولى السلطة الشابة على الحكم، ويقتل الأبناء الأباء، ويتخلصون من الأجداد، وأرثى التراث القومى. يكتب مروجيك ـ فما بعد ـ مسرحية «المهاجرون» وتعد هى كذلك مسرحية سياسية.

لقد كبرنا معا (مع جيل مروجيك) واعطيت لنا فرصة التعبير حين كنا نعتقد أننا قادرون على التعبير الحرفى عن الفن، فى الوقت الذى أتاحت لنا السيريالية فيه، فى أكتوبر عام ١٩٥٦ ، الفرصة للتعبير رسميا عن أنفسنا، عندما تولى جومولكا السلطة.

إن مروجيك فى هذه الأعمال يستلهم قضايا بولندية بالرغم من أنه كان يعيش فى المهجر.. وحتى بعد أن تحررت بولندا لم يعد إليها، لكنه ـ مع ذلك ـ يكتب بشكل حميمى عن القضايا والمشاكل البولندية السياسية والاجتماعية. أما هافيل، عندما أصبح رئيسا للجمهورية التشكية، فأنه يكتب «بورتريها» شخصيا، ولا أومن أنه سيكتب دراما. كما أننى لا اعتقد أن هافيل كاتب بعيد النظر. فى بولندا عندما انشغل بعض الفنانين الكبار كثيراً بالسياسة لم يعودوا ثانية مبدعين. أنهم منشغلون بتمثيل بلادهم، وليس بفنهم. وليست هذه هى المرة الأخيرة التى يخسر فيها المثقفون معاركهم مع أصحاب السلطة. على كل فنان ومفكر أن يلتزم بقضيته ومكانته.

● نعلم أن اهتماماتكم كبيرة بالنصوص الكلاسيكية مثلما ذكرتم. فقد قدمت دانتي وسيرفانتيس وفسبيانسكى وغيرهم. وهل نفهم من ذلك ان هذا حنين للماضى، أتريد أن تظهر فى أعمالك المقارنة بين الماضى والحاضر، عن طريق الصياغه العصرية للنصوص الكلاسيكية؟ أتريد أن تظهر بؤس الحاضر، أم أنك تريد ـ على العكس ـ ان يشير الماضى إلى المستقبل؟ هل نقوم بتأويل الماضى لتعيد تفسيره؟ وهل هذه المحاولة، هى ناتج الاحساس بذهاب الماض وانقضائه؟ هل تريد ان تعقد صلات مرة أخرى بين حاضر المسرح وماضيه، وحاضر الثقافة وماضيها؟

شاينا:

النص الذى يتسم بشموليته الإنسانية هو نص جيد، أنه بالنسبة لى شعر، والشعر منفتح على العالم أكثر من اللغة الواقعية التى تبحث فى اللوائح المقيدة عن الحقائق المحدودة التى يعيش داخلها الإنسان.

أننى أقوم بممارسة الفن الذى لا يعتمد فقط على تلك الحقائق، فهى لابد أن تصطدم بالجمهور عبر الاستعارة لفنية. ولذلك إذا اصطدمت حقيقة بحقيقة أخرى، دون اشتراك الإنسان فى هذا الصدام، فإن ذلك ينشأ عنه شكل هلامى لا معنى له. إنه صراع بين الحقيقة والشعر. ولذلك أختار نصوصا لها طابع استعارى، والشعر هو مادة مفتوحه، تمكننى من أن أجد نفسى، تمكننى ان أصبح داخلها بطلا.

إننى فى معظم الأحوال لا اختار نصوصا درامية، ولكننى اختار نصوصا أعيد صياغتها من جديد. إن الكوميديا الآلهية مجرد إلهام لعملى، لكنها لا تعرض «بورتريه» لدانتى، كما اننى لا أعرض «بورتريه» لسيرفانتيس الذى ألف رواية واقعية. لقد اعتبرنى النقاد بربريا همجيا، لأننى اكتب سيناريوهات ذاتية لأعمال أدبية ذات طابع إنسانى عالمى. اننى لم أقم بهذه الفعلة، لأننى ضد فكر سيرفانتيس أو لأننى أقف بالمرصاد ضد كوميديا دانتى، ولكننى أقوم بتقديمها بشكل يتناسب مع ذاتى.

الدراما المسرحية هى أن تكتب أدوارا، لم يكن فى دانتى أدوارا مرسومة، كانت مجرد نصوص، أفكار، اخترت منها الأفضل، ثم استلهمت الفكرة الرئيسية لدانتى الذى أصبح طريقى «الصليبى» الذى أسير فى أشواكه عبر رحلتى الإنسانية كى اتطهر ويتطهر معى جمهورى. لا تعتمد رؤيتى أذن على رواية دانتى الأصلية، كما كانت فى العصور الوسطى، ثم فى عصر النهضة.

عندما قدمت عرض الافتتاح الإول فى فلورنسا كتبت الصحافة الإيطالية: «ان دانتى الجيرى أصبح عبر إخراج شاينا أكثر عمقا ونضجا، زاخرا بالخبرات والمعاناة البشرية لخمسة قرون من الزمان إلى الأمام. لم يثر احد منهم، لم يسألنى ناقد متفلسف: لماذا قمت بتبسيط العمل الأدبى الذى يعد للإيطاليين كالإنجيل؟ لم يتهمنى العلماء والفلاسفة الإيطاليون بأنى لم احترم نبيهم دانتى!

عندما بلغت السبعين من عمرى، قدمت فى العام السابق هذا العرض الهام الذى كان لى بمثابة إنهاء مرحلة زمنية من الإبداع المسرحى خلال

أربعين عـامـا، غـيـر منقطعـة. قـمت بإخـراج دانتى من قـبل للألمان وللیوغسلاف، وكان التفسير البولندى هو التفسير الرابع لدانتى، كنت احلم بأن اتقـدم بحقيبـة تجاربى، وخبرتى المسرحية، خطوتين إلى الأمام. كان دانتى ـ من خلال التناول الفنى الأخير له ـ متخما بالمرارة أكثر من تلك العروض التى قدمت من قبل.

فـالبطل ـ دانتى ـ هذه المرة فى حـالة ذهول ودهشـة دائمـة، وأمـاله الصغيرة تنحصر فى الحرية التى يحلم بها دوما، ويمكن لى القول بأن هذه المرارة هى تعبير رمزى عن جهدى وعملى الفنى الذى اتجه نحو مسيرة من الضياع.

أعتقد أننى مثل دانتى قد افتقدت[٣] إمكانية الدهشة الفنية. فى عام ١٩٨٢ ـ فى اثناء حـالة الطوارىء فى بولندا، والوقـوف بالمرصـاد ضـد المثقـفين والفنانين عبر النظام الحاكم الشمـولى، فى خطة للانتقـام من الشعب البولندى الذى كان يتنفس الحرية، ويتغنى بخبزها، جوعا للوصول إليـها ـ استقلت من عـملى آنذاك كـمدير لمسرحى، وتخليت عن منصب الاستـاذية بالأكـاديمية. اطلق على هذه المرحلة «بالإنعزال الداخلى» كـان هذا هو موقفى داخل المعارضة.

● كان يحركك الاحساس الميتافيزيقى، ولكنك فى الوقت ذاته تتـحدث عن الموضـوعيـة. أشعـر بالتـخـوف من المزج بين الأثنين، التى قد تحيلنا على الفور إلى الخبرة الدينية. فإلى أى حد كـانت هذه الميتـافيزيقيـة قريبـة أم بعيـدة بهـذه الخبـرة الدينية؟: وإلى أى حد ترتبط بميتافيزيقيات أخرى لابسن ـ

على سبيل المثال ـ عندما نقرأ له مسرحيته: «عندما نبعث نحن الموتى» وغيرها من الأعمال.

● وإلى أى حد ترتبط هذه الميتافيزيقية بميتافيزيقية بيكيت على سبيل المثال؟

شاينا:

أنا لا أتكلم عن الدين، ولكنى أتكلم عن العقيدة. أنا أومن بالإنسان الآخر، ولا أومن بالسياسة، لأنها دائما ما تخوننى: ليست لدى ثقة فى السياسة، من حقى أن أومن بما أشاء، وبمن أشاء.

شاينا أعتقد أن البشر ينقسمون إلى فئتين: برابرة ومثقفين. إننى أدرك إلى أى الفئتين أنتمى. لكننى سأقف دوما مع المنتحرين وليس مع القتله. لذلك أهتم بفيتكاتسى الذى انتحر ومايا كوفسكى الذى انتحر كذلك ودانتى بمسيرته نحو الجحيم هى انتحار، سيرفنتس كذلك يتحرك نفس المسيرة. من الصعوبة بمكان التحدث عن الفلسفة الميتافيزيقية فأى فلسفة نعنى؟ نحن نتكلم إذن داخل إطار الفن، عن تلك الميتافيريقية التى تقود الفنان إلى المجهول، تؤدى إلى السير نح وتلك الطرق غير المعروفه لديه بعد نحن نصور لوحات، فكتب كتبا، نؤلف موسيقى، وفقا لرؤانا الذاتيه التى تتصور عالمنا وفق هواها. وهذا هو الفن: أنه يمتد إلى تلك البحور الميتافيزيقية كى يعبرها وربما يغوص فيها حتى الأعماق، وأحيانا يصل إليها عن طريق السحر، عبر عالم العقيدة. إننى فى عروضى المسرحية استثمر الموت من أجل الاقتراب أكثر من الحياة، أقوم بالدعاية الكبرى للموت لذلك لا يحاول الاقتراب

مني. يذكرنى هذا بالضبط بمعاهدة فاوست أمام مفيستوفليس. لذلك إذا أمنا بأنه ليس ثمة قضايا نهائية، قضايا مثل الحب الإنسانى الذى لا نهاية له، بين فتى وفتاة، أو ذلك الحب الملفق، فأننى أرى إن مثل هذه القضايا لا يستحق أن يبذل فيها الفنان جهدا.

الفن هو نوع من التركيب الفنى، إنه تركيب للحقائق. لن اتحدث فى فنى عن قصص حب فاشلة، فليست هذه هى المعاناه البشرية التى أعيها، ويهمنى إيصالها للمتفرج، تعرفون بالطبع مسرحيتى «كما ترون» و «هاملت» لشكسبير، أيهما تختارون؟

● هاملت !

شاينا:

من المؤكد ذلك. لأنها تتحدث عن عالم ميتافيزيقى «وكما ترون» هى مسرحية لا يعنيها هذا العالم. عندما يريد الفنان أن يقدم شيئا، يستهدف فيه أرضاءِ ذوق المتفرجين؛ فإننا سنصل إلى طريق مغلق. لا استطيع ان أقدم هذا النوع؛ على الرغم من ان المسرح يتكون من شباك تذاكر وجمهور. لا استطيع مع ذلك ان أقدم هذا النوع من المسرح الذى قد أكلف بتقديمه.

عندما قدمت دانتى فى بولندا كان الجميع يعرفون دانتى الجيرى[٤]، بينما كان الإيطاليون لا يعرفونه معرفه صحيحة.

لقد اهتم الجمهور بالعرض المسرحى أهتماما كبيرا، لأننى أقمت الجحيم فوق الأرض. إن دراما «فى انتظار جودو» لبيكيت تدعو إلى نفس

المعنى، لذلك نحن نعد بيكيت مؤلفا كلاسيكيا مثل دانتى. لم أتعامل مع دانتى ولا سيرفانتيس وغيرهما، باعتبارهم كلاسيكيين، ولكن باعتبار أن أعمالهم أعمال معاصرة.

لقد اخترت منها ماله علاقة بى اليوم فى عصرنا، وأنا إنسان عصرى على هذا الأساس أستطيع أن أفسر الخروج من الموضوعية إلى الذاتية.

أنا لا أقوم بتصميم أزياء تاريخية فى «دانتى» ولا فى «ربليكا» ؛ فهى أعمال تتحدث بلغة إنسانية شاملة يفهمها الهندى والمكسيكى والأمريكى، بمفاهيم متباينة، إننى كمخرج وكمؤلف لسيناريوهات أعمالى المسرحية: **أبحث عن وسيلة للتفاهم مع جمهورى. لذلك أترك فى أعمالى مساحات تجعل المتفرجين يشعرون بأن لهم الحق فى شغلها، فى أن يشعروا بأنهم متحيزون لما يرونه، مشتركون اشتراكا جسديا وروحيا فى العرض.**

عندما قدم إلى جروتوفسكى مسرحية «اكروبوليس» لأتعاون معه فى إخراجها، وفى وضع التصميمات السينوغرافية لها، قلت له: إن اكروبوليس لها مدلولاتها فى ثقافتنا الأوروبية، إنها تعنى للبولنديين قلعة «فافل» العتيدة، بعاصمتها القديمة كراكوف، وإنها تمثل التراث الفكرى والثقافى البولندى، إنه تمثال الماضى؛ قلعة الملوك عندما كانت بولندا دولة كبرى مؤثرة فى أوروبا، كتب فسبيافسكى هذه المسرحية، بينما كانت بولندا تقبع فى براثن الاحتلال الأجنبى.

تحدثت مع جروتوفسكي ووصلنا إلى فكرة جوهرية، هي أن تاريخ بولندا يبدأ من الأن من جديد بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. وإن كا ما كان أصبح أسطورة، وبديلاً عنه، نشأت الدولة البولندية الجديدة.

أما أنا فباعتبارى فنانا تشكيليا سينوغرافيا، أقوم معه بإخراجها، وأصمم أزياءها، فقد أخبرته بأننى لن أصمم أى أزياء تاريخية على الاطلاق. نحن نقدم «أكروبوليس» اليوم على هذا الشكل: بولندا فقيرة وقد خسرت معركتها(٥)، ولم نتخلص بعد من تلك الأنقاض بعد الحرب، لم نتخلص من الأسلاك الشائكة، لم تتحرر بولندا بعد، وعلينا أن نرى المتفرج عبر أكروبوبيس كيف تناضل من أجل الحصول على الحرية الآن، لأننا قد تخلصنا من أحتلال قديم لنقع فى احتلال جديد.

ووافق جروتوفسكى على اقتراحاتى، لقد اقترحت المساحة / الفضاء لأكروبوبيس، ووضعت المتفرجين والممثلين فى عالم واحد، لا توجد خشبة مسرح ولا صالة متفرجين منفصلين، المتفرج والممثلون فى فضاء موحد للفئتين.

- إن الرؤى الميتافزيقية فى المسرح المعاصر شديدة التباين، هناك مثلا ميتافزيقية «إبسن» فى (عندما نبعث نحن الموتى) وميتافزيقا «مارسيل»فى (رجل الله) والأمثلة كثيرة، ولكن السؤال هنا يدور حول موضوعية الرؤية الميتافيزيقية، إن «موضعية» الميتافيزيقا، تعنى هنا الانفصال عن الذات، وبهذا المعنى تصبح رؤية دوماتية. فكيف لنا أن نحل هذا التناقض، فالميتافيزيقا لها علاقة بالمجهول الذى ننشده من أجل

اكتشافه، واكتشاف مناطق بكر مجهولة. وهى بهذا المعنى همّ ذاتى للفنان. ولكن أن تكون موضوعية كما قلتم؛ فهذا أمر غريب بالنسبة لى.

شاينا:

إن الميتافيزيقا تؤدى إلى نوع من المزج والفوضى، بل إن لها منطقها الفنى الخاص الذى يخلق منطقا لامنطقيا نتعرف عليه فى الحركة السيريالية، وحركة «الداديزم» مما يؤكد أن الإنسان لا تحكمه اللوائح المنطقية والقوانين الثابتة، إنما يحكمه اللامنطق، ولذلك فإننى أبنى عالما مسرحيا تحكمه التناقضات، وأربط الشيطان بالإله، فى شكل تقليدى أضع فيه اللون الأسود، مع اللون الأبيض، وأمزج بين اللونين لأخلق لونا رماديا، يمثلنا، لأننا ميراث ممتزج من الشر والخير، والفن هو صلاة كل فنان.

- ننتقل إلى المسرح المصرى، لا أدرى إن كان الفنان شاينا يعرف أننا نعيش فى أزمة خانقة، لأنه إن كان لدينا مسرح كلاسيكى، مسرح قومى، مسرح جاد بمختلف إبداعاته، فقد فقد هذا المسرح كثيرا من امكانياته وقدراته الفنية سواء فى كتابه، أو فى مؤلفيه أو فى مخرجيه لأسباب كثرة، أهمها هزيمة ضمير المصريين ووجدانهم، وكانت لها تأثيرات روحية على فنانيه، وتأثيرات مادية وموضوعية. تأثرا هدم كثيرا من الأسس التى قامت عليها الثقافة، وقام فى مكان المسرح الذى انهدم، مسرح آخر، مسرح تجارى منحط. ثمة تجارب طليعية، وهى تبدو لى تجارب عشوائية بلا أساس. وليست نتيجه تراكم

خبرات، واظن أنها تجارب منقوله أكثر من كونها اجابة فنية وإنسانية. المهم أن الفنان شاينا ـ وله تجربة عريضة فى هذا المجال ـ استطاع أن يحقق الكثير من الانجازات فقد عملتم فى مسرح «نوفا هوتا» حيث لا يوجد جمهور للمسرح، واشتغلتم كذلك فى كراكوف «بالمسرح القديم». كما مارستم كذلك التجارب المسرحية الطليعية بمسرح (ستديو).
لو طلبنا منك أن تضع خطة إنقاذ المسرح المصرى من الدمار، فما نصيحتك، خاصة أن ما نعنيه بالمسرح الجاد هو المسرح القومى أى: مسرح الدولة.

شاينا: نحن الآن فى بولندا نمر بالمرحلة نفسها، ونقضى رويدا رويدا على المسرح الجاد، نحن نقدم مسرحاً للبورجوازيين. فالمسارح تمنح من الدولة ميزانيات ضئيلة وعليها أن تكسب، لذلك بدأ الجميع يقدمون كباريهات وموزيكهول، كما يقدمون مسرحاً أقرب إلي «الاستربتيز» أى ليست هناك قيمة فنية.

انتهى مهرجانكم بلقاءات مع المسرحيين الأوروبيين، ومع المسرحيين المصريين والعرب، وكان من الممكن أن تتاح الفرصة لهذا اللقاء من أن يستمر، لأن ثمة مشاكل معروضة لديكم لا تحتاج إلى لغات كثيرة متنوعة فأنتم تتحدثون نفس اللغة وهمومكم هى ذات الهموم، النقاش كان يمكن أن يدور حول الشعراء، حول المؤلفين الموسيقين، حول المخرجين والممثلين، أى فئة المثقفين المسرحيين.

ينبغى أن يتم هذا اللقاء دوما حتى لا تشعروا بالانعزال. لابد من حماية مسرحكم من الإقليمية، فإذا لم أتعايش مع القضايا الإنسانية فى العالم، إذا لم أعرف شكسبير، ولم أقرأ نصوص أيسخيلوس وغيره، فإن مسرحى لا يعنى شيئاً!

لقد تعلمت الفن بداية من الأهرامات وأبى الهول ورمسيس الثانى من الثقافة المصرية القديمة، فإذا كان فى مصر عدد من الدارسين الجامعيين يصل إلى مائتين وخمسين ألف طالب وطالبة، فمن الممكن أن تحاربوا العالم كله بعلمكم وثقافتكم، إنها قوة عاتية للتغيير.

المسرح يعنى أن يقدم عروضاً، والأمر الذى لا جدال فيه أن المسرح المصرى يقدم درامات مسرحية والمسرح العربى، درامات عربية، كما نقدم فى بلادنا عروضاً مسرحية لمروجيك وروجيفيتش وغيرهما.

إنها قضية تعليم الفنانين والمبدعين القيام بتقديم سلسلة من اللقاءات والندوات فى الجامعات، تتخذ طابعاً دولياً عاماً.

إن تعليم التاريخ والثقافة المصرية والعربية ينبغى أن تتم فى المرحلة الثانوية، أما التعليم الجامعى، فعليه أن يتولى رسالة تقديم الفكر والثقافة العالميين.

يمكن لكم تقديم مناهج أدبية تعنى بدراسة المسرح التقليدى والقومى، وذلك فى المدارس الثانوية. ولكن فى اللحظة التى نرى فيها العالم يمتزج فى وحدة واحدة، تتحقق عالمية النظرة وشمولية الرؤية. ولذلك ينبغى دراسة مختلف المسارح الإنسانية.

إنكم تسافرون إلى أوروبا وإلى أمريكا، كيف يتأتى لنا أن نتحدث عن الثقافة الإقليمية إذن!

إن البشر يتعرفون على العالم أثناء ممارسة الحياة، وهم أكثر تواصلاً بأنفسهم لتواصلهم بالآخرين، ربما بدرجة أكبر من التعرف عليه من خلال الفن.

شاهدنا بيكيت فى «مولدافيا»(*)، لم يكن يمثل أوروبا بالتحديد، ولم يكن تقليداً لشكل من الأشكال، ولكنه كان صادقاً معبراً عن نفسه، لذلك كان عرضاً اتخذ سمة اللغة الإنسانية العام.

شاهدنا عرض لبنان(**) الذى اعتبرناه أفضل العروض المسرحية. إننا نكتشف فى هذا العرض قدراً من التأثر بتيارات مسرحية عالمية، لكن النص المسرحى فى هذا العرض لم يقرر نجاحه، من الواضح أنه ثمة فرضية شكلية متأثرة بالمسرح التشكيلى هى التى كانت السمة الرئيسية التى طبعت العرض بالتجريب، وليس من المسرح الأدبى.

لا يعنى هذا على الإطلاق أننى أقترح «موديلاً» مسرحياً واحداً، لكننى أعتقد أن هناك مؤلفين عصريين مثل مروجيك وروجيفيتش ويونيسكو يستطيعون أن يقدموا الكثير من أجل تطوير مسرحنا المعاصر، بل إننى أجزم أن مؤلفين مثل هؤلاء، ومعهم فيتكاتسى، بمقدورهم أن يحرروا مسرحنا من أغلال المسرح الطبيعى وقيوده.

(*) يعنى شاينا عرض مولدافيا فى أثناء المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى فى الفترة من ١ ـ ١٠ سبتمبر ١٩٩٢ .

(**) نفس المهرجان السابق .

لقد التقيت بيونيسكو لقاء دولى فى لندن، منذ أربع سنوات مضت، دائماً ما كانوا يسألونه ذات الأسئلة.

أجابهم: «المسرح هو العبث على إطلاقه».

المسرح إذن عمل عبثى وليس واقعياً. إن ما نقدمه فوق الخشبة حياة متصورة، وليست حياة واقعية.

من الضرورى القيام بالمغامرة الفنية، أن نسمح بإيجاد قدر من الاستثارة والاستقرار داخل الوسط الفنى وبين المثقفين.

فى ظنى أن جمعاً غفيراً من المتعلمين الشباب الذى يصل عددهم إلى مائتين وخمسين ألفاً من الطلبة الجامعيين، يمكن أن يؤثروا بتواجدهم داخل العمل المسرحى، فى تشكيل الحركة المسرحية المصرية.

لقد شاهدنا بعض العروض المسرحية، وهى ليست عروضاً متكاملة فنياً، فهى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمناسبة أى بالمهرجان، وتتحدث بلغة مسرحية أقرب إلى البداءة.

ربما تحمل مضامين جيدة، لكن المطلوب أن تكون نصوصاً مسرحية، وليست أدبية إنشائية.

لابد أن يتكاتف الكتاب المصريون والعرب من أجل تقديم أعمال إبداعية فنية.

إنها إذن قضية ثقافية من الطراز الأول، فى حاجة إلى ممارسة وتنظير ولقاءات دولية.

إن موقع مصر الجغرافى لا ينحصر فقط فى مدينة القاهرة، بل تمتد رقعته لتصل إلى أطراف العالم العربى. فإذا كان الفن نضالاً من أجل الحرية، فهو نضال كذلك ضد الرقابة، بكل صورها وأشكالها المتخفية.

قد يتحدث الناس عن بعض الأمور فى همس، ربما تخوفاً من المتطرفين. لكن الصمت يعنى هنا الدفاع السلبى عن حياة الإنسان المصرى المعاصر، أنه فى حاجة للحفاظ على حريته أى على حياته.

لقد أصبح عالمنا متفتحاً. وعلى المثقفين أن يفكروا بنفس هذا القدر من التفتح والنضج.

التجريب ليس مصطلحاً سيئاً، بل إن أى عمل فنى، وأى ممارسة تطبيقية، تسرى فى التجريب ضرورة.

لم يتناقش المسرحيون العرب(*) حول هذه القضية ـ حول مسرحهم، كان البعض يتحدث عن التجريب بمعناه الذى يعتبر أن التراث والتقاليد وسيلة، وأن الحفاظ على الشخصية القومية هدف. وقد يرمى ذلك إلى الإنغلاق داخل الذات العربية، مع تقديرى لكل هذه القيم الإنسانية العامة التى تتسم بها الحضارة العربية فى تراثها.

إننى أشعر بأنه لابد لنا من حماية أى مهرجان يسعى فيه المسرحيون إلى تقديم الجديد والأصيل لجمهورهم.

(*) يشير «شاينا» إلى الندوات التى دارت فى كواليس المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى والذى أقيم بالقاهرة فى الفترة من ١ ـ ١٠ سبتمبر عام ١٩٩٢ .

وفى تصورى أن مصر تلعب دوراً طليعياً فى تشكيل مسار المسرح العربى. ذلك يستلزم تربية الشباب فنياً.

لقد قامت فى بلادنا تيارات مسرحية تجريبية عندما كان المسرح التقليدى فى أوجه وعنفوانه، لذلك خرج التجريب فى خطه المعارض لهذا المسرح.

وكما قلت، فإن المسرح التقليدى للمدارس الثانوية، والشباب بقلقهم ورؤاهم الجديدة، يريدون مسرحاً طليعياً وجديداً. لابد من القضاء داخل الشباب المصريين على حالة الخوف واللاجرأة فى الإبداع الفنى، لابد من التخلص من حالة الاغتراب التى تقبع داخلهم، من الشعور بأنهم إقليميون غير منفتحين على العالم، لابد من وجود أولئك الثوريين المتسمين بالخبل الفنى من أجل القضاء على المألوف. وينبغى أن يعرف شباب المسرح أن الطريق الوحيد هو المعرفة وعمق الرؤية، والشجاعة فى التفسير والتعبير.

كان مفهوم المسرح دائماً من مفردات المسرح ذاتها. فالمؤلف عندما يكتب عن الحب فإنه لابد أن تتواجد المرأة بجوار الرجل فوق الخشبة دون خجل.

فمن غير المعقول ألا تكون المرأة مشاهدة فوق الخشبة ولا فى الحياة، المرأة اليوم حرة.

إننى من أسرة كاثوليكى، أرافق أحيانا زوجتى للذهاب إلى الكنيسة؛ ويبدو الأمر برمته كما يقول دانتى فى «الكوميديا الإلهية»: «أهى العقيدة أم اللاعقيدة. إن هذا يفتت رأسى!!».

وهذا هو سر ضياع البشرية جمعاء. أن يؤمن الإنسان أو لا يؤمن، لابد من رغبة الإنسان المتعطشة فى المعرفة للتعرف على ما يريد. فالحب الذى لا يشاهد ليس حباً. إنها مشكلة هامة لأنها كذلك دينية.

الممثلات عندنا تمثلن فوق الخشبة.تمنحهم الحرية القدرة على التعبر عن أنفسهن، كما يطلب منهم. ثم بعد ذلك يذهبن إلى الكنيسة، لا لأنهن مؤمنات، ولكن لأنهن حرائر.

إذا لم يكن ثمة إثم إنسانى، إذا لم يكن هناك ذلك الهاجس الشيطانى، فإنه الإله سيتوقف عن وجوده، لأننا جميعاً سنؤمن به فقط، لن تكون لدينا أية شكوك فيه، وسنصبح جزءاً منه، فالحياة هى فى صورتها الديالكتيكية، فى ثنائيتها وليس فى أحاديتها.

ليس لدى أى شئ ضد ما يطلق عليه «نحو ثقافة عربية موحدة»، ولكننى عندما أصبحت عضواً عالمياً داخل الفريق الإنسانى الدولى، أصبحت على قناعة كبيرة مع نفسى بواسطة فنى، الذى جعلنى أدرك أننى مفهوم من قبل الأخرين، وأن الفنان عالمى بفنه، ولهذا السبب لم أخسر روحى.

لا يوجد مسرح قومى ومسرح لاقومى. عندما كنت، منذ أحد عشر عاما، فى «كاراكاس»، أشاهد مهرجانا مسرحيا، انعقد فى نهايته مؤتمر يمثل مهرجان المكسيك بأكمله. احتفل الشعب بهذا المهرجان المسرحى باعتباره طقسا شعبيا. أرادت أمريكا الجنوبية أن تصنع ثقافة تمثل منطقتها فقط، ودار نقاش آنذاك قريب من تلك ـ المناقشات التى دارت فى كواليس المهرجان التجريبى المصرى، حول المسرح العربى. لم ينبثق عن هذا

المهرجان، الكثير من النتائج، داخل أمريكا الجنوبية، وخاصة حول ما يطلق عليه بإقليمة الثقافة وكذلك لم تؤت هذه الندوات العربية / العالمية بنتائج فعالة وفعلية فى مهرجان القاهرة، مما يثبت أن الثقافة ليس لها حدود جغرافية.

من الذى يقيم الحواجز والأسوار إذن؟! السياسى!!.

ومالذى يفعله الفنان؟! يكسر هذه الحواجز، ويتخطى تلك الأسوار!!

إن الثقافة للجميع، وهى مصنوعة من قبل البشر، بصرف النظر عن الهوية.

هوامش الفصل الثالث

(١) STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ (وأسمه المستعار فيتكاتسى) فيكاتسى WITKACY (١٨٨٥ _ ١٩٣٩) :

كاتب دراما _ منظر مسرح _ فيلسوف _ وهو صاحب التيار الذى أطلق عليه «بالشكليين» داخل بولندا تتصف دراماته بالسمة الجروتسيك / الفانتازى.

من آهمها (الأم) و (المجنون والراهبة) و (فى قصر صغير) .

(٢) برونو شولس BRUNO SCHULZ (١٨٩٢ _ ١٩٤٢)

روائى وفنان جرافيك، درس الفنون التشكيلية فى فيينا، كان مرتبطا بتيار الحداثة فى الفن التعبيرى، تحتوى أعماله الأدبية على رؤية ساخرة تتسم بصيغتها الفانتازية، تتخللها موتيفات ذاتية وتفاصيل الحياة اليومية للأقليات التى تعيش داخل المدن الصغيرة البولندية، يرتبط نسيج أعماله بطابع الأحلام وبرموز اللاوعى . من أهم أعماله: «دكان القرفة» فى عام ١٩٣٣ ، و «المصحة الواقعة تحت لافتات الموتى» عام ١٩٢٧م.

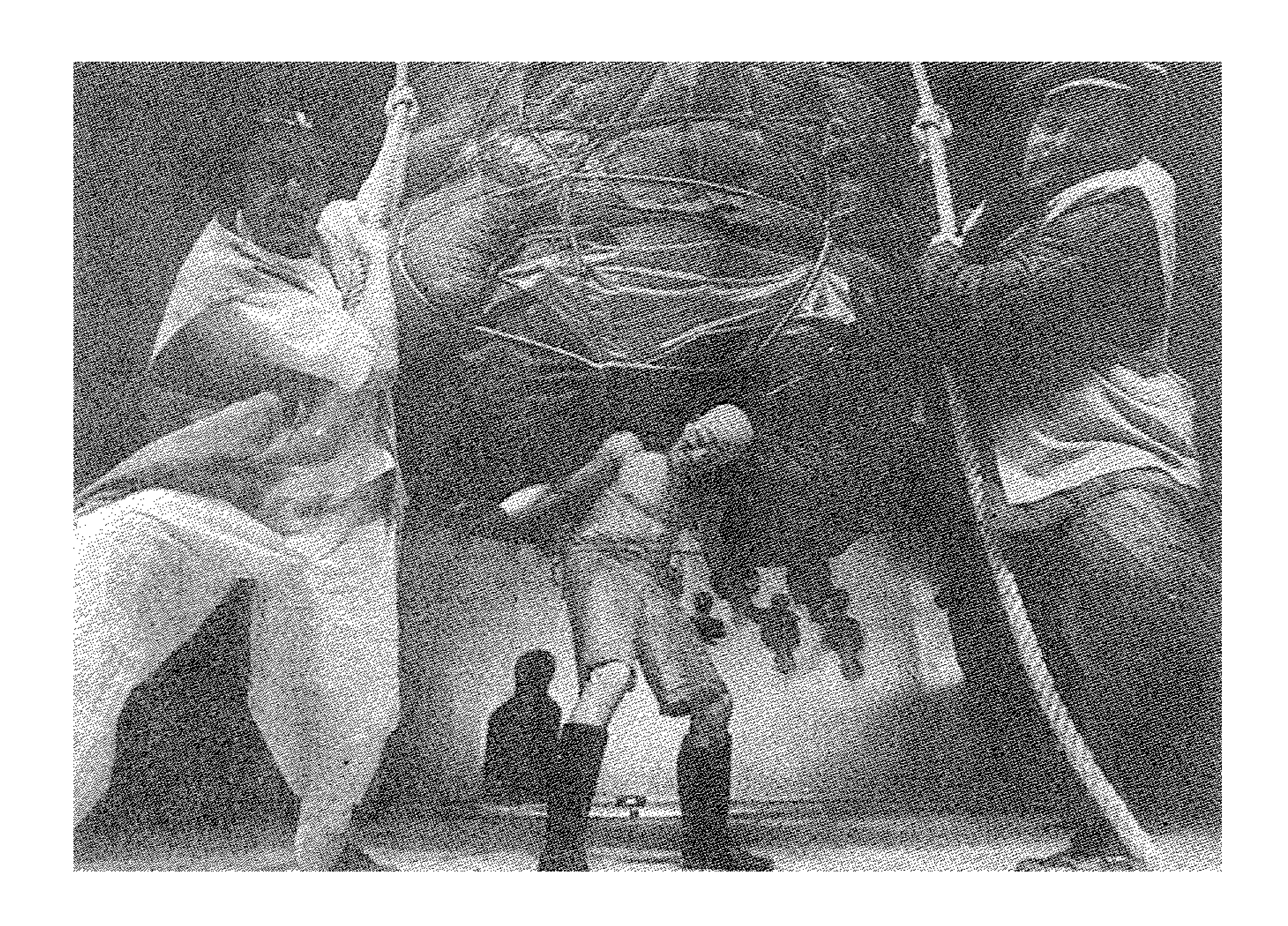
(٣) مسرح شاينا _ كتاب عن مسرح ستديو Teatr Studio وأرسو عام ١٩٧٦م.

(٤) JOZEF SZAJNA : البوم مصور عن اعماله، صدر فى وارسو عام ١٩٩٢م.

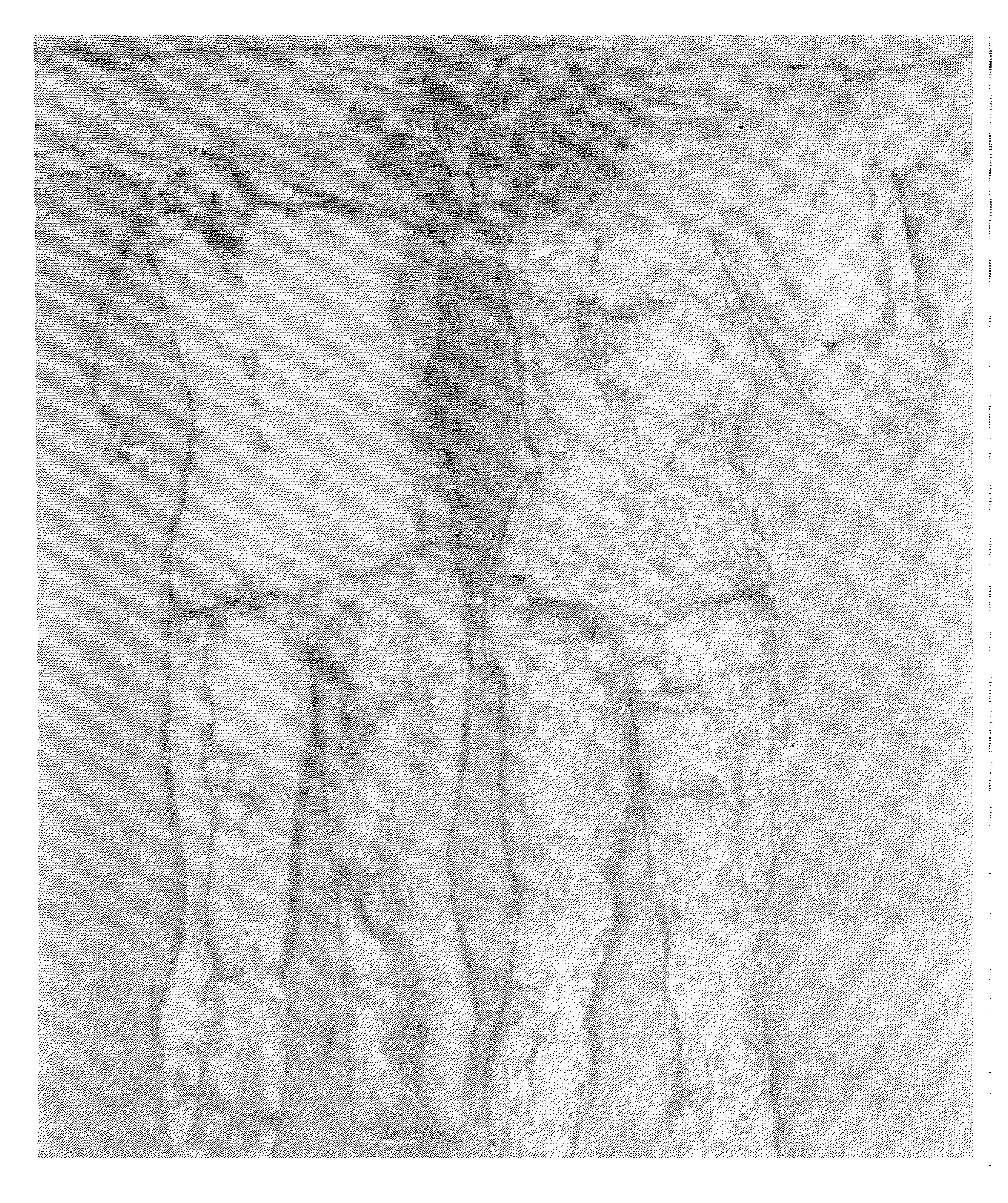
(٤) ZBIGNIEW TARANIENKO : Teatr Studio [1972 - 1982] وارسو عام ١٩٨٢ .



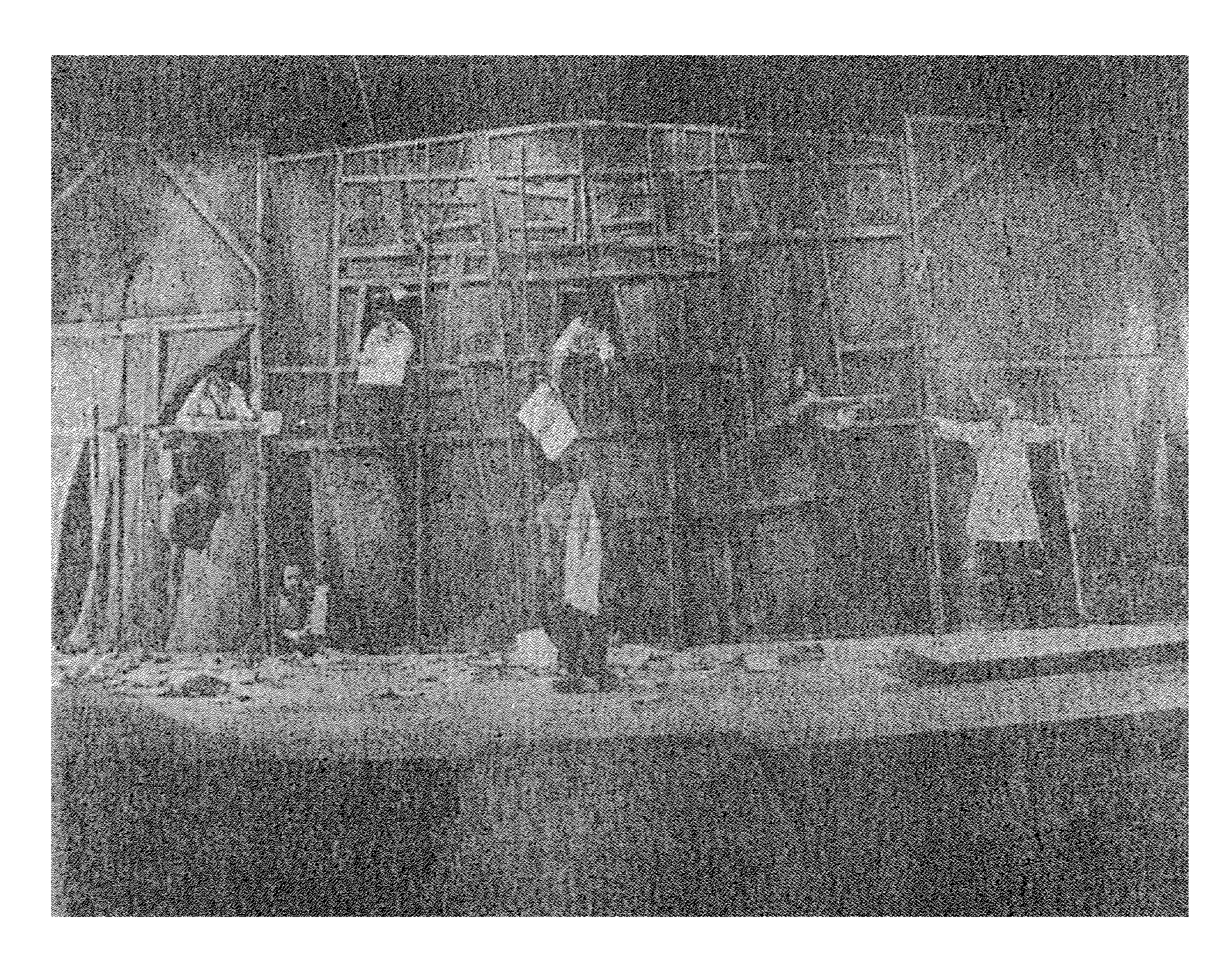
بورتريه (صورة شخصية) يستخدم شاينا فيه أسلوب فنون «الكولاج».



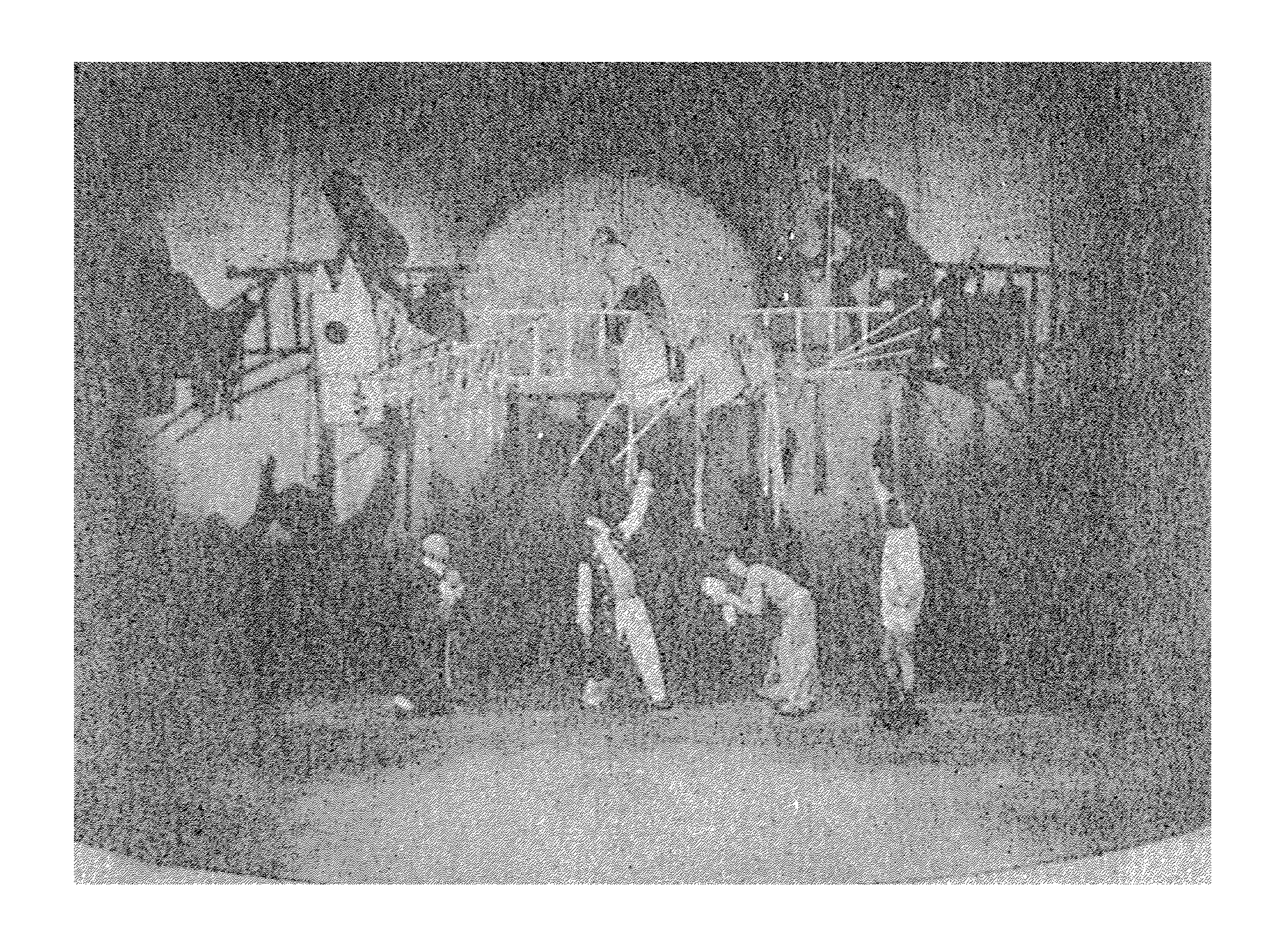
إحدى مشاهد مسرحية بعنوان «ڤليتكاڤيتش ويفيد (شاينا) فى معالجتها ورؤيته المعاصره من موتيفات مسرحيات الكاتب ستانيسواف إيجناتسى ڤيتكيڤيتش داخل مسرح ستديو عام ١٩٧٢ .



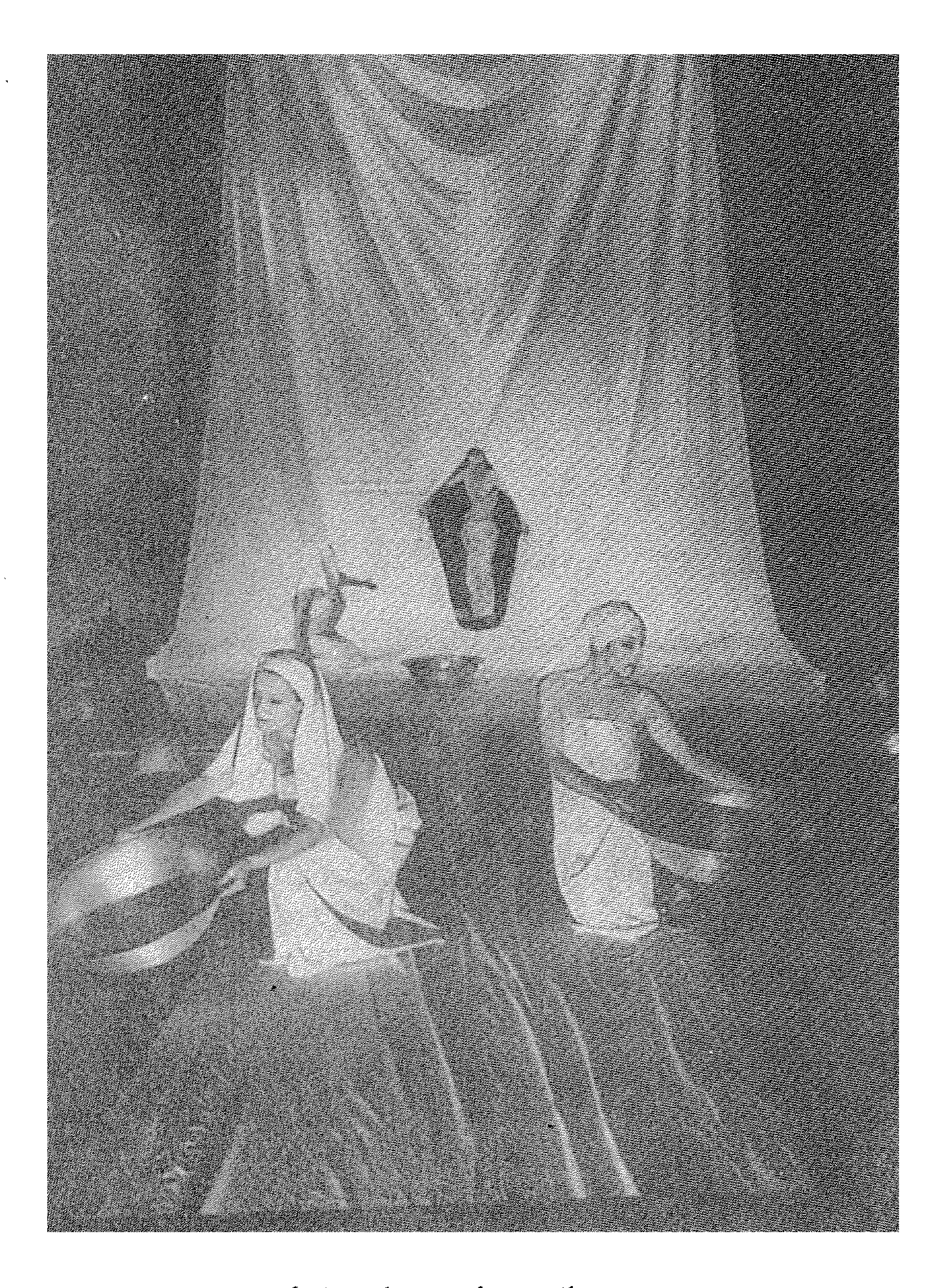
إحدى تصميمات السينوغراف والمخرج «يوزيف شاينا» بعمله المسرحي يطلق «الانسان/الزّى».



مشهد من مسرحية «سيرفانتيس» سينوغرافيا وإخراج شاينا.



مشهد من مسرحية «سيرڤانتيس» سينوغرافيا وإخراج يوزيف شاينا.



منظر من مسرحية «دانتي» للمبدع المسرحي والفنان التشكيلي يوزيف شاينا.

الفصل الرابع

هنريك توماشيفسكى

ومسرحه الصامت

- أزمة الكلمة ومسرح الحلم الصامت

هنريك توماشيفسكى
ومسرحه الصامت

ولد هنريك توماشيفسكى Henryk Tomaszewski فى بولندا عام ١٩٢٤ . ممثل التعبير الصامت، راقص، مؤلف الحركة الراقصة التعبيرية، مؤسس فرقة «مسرح التعبير الصامت» ومخرجها ومديرها الفنى. من أهم أعماله المسرحية «خروج فاوست» «وسيأتى غداً»و «بيرجنت» و «لعبة القاتل» و «هاملت» و «حلم منتصف ليلة صيف».

س: أيمكن أن تحدد لنا فى بضع جمل تعريفا لمسرحك الصامت؟!

توماشيفسكى: حاولت مرات عديدة أن أقوم باستحضار هذا التعريف.

وأؤكد أن هذا قد أوصلنى إلى ذات المصطلح. لذلك أحاول أن أبتعد عن التعريفات[1] أياما كانت. لأننى أعامل كل اقتراح فنى داخل مسرحى بمثابة عملا مسرحية كاملا بذاته، يحتاج الى تعريف نوعه وقدرته على التميز.

إن جوهر التمثيل الصامت إذن هو حدوث الفعل الصافى، بواسطة الايماءة والإطار المرئى.

يعتمد التعبير عنه على التضخيم المعبر عن التوحد الانسانى وفقا للقواعد المترابطة فى الذاكرة والخيال مع الأشخاص والأشياء . إنه فن تداعى المعانى أو الخواطر أو الأفكار، التى تذكرنا بالعلاقة بين الصمت والحركة. «(.....) مهمتنا فى التمثيل الصامت هى التوسيع الدائم لرقعة حركة الجسد، ويعنى هذا الحصول على طبيعية الجسد الأولى ـ يستطرد توماشيفسكى ـ التمثيل الصامت بالنسبة لنا هو نوعية من الشعر يعبر عنها فى تشكيل بصرى، وتؤدى تقنيات بحثنا الدائم ـ فى عملنا ـ للوصول لحلول واقعية للموضوعات المطروحة فى عروضنا المسرحية، دون الاستعانة بالمهمات المسرحية (قطع الأكسسوار) فى المرحلة الأولى، ليتلوها استخدام هذه المهمات فى المرحلة الثانية.

وهذا يسمح لنا ـ على سبيل المثال ـ بالوصول إلى المختصرات الزمنية والتى بدونها، يصبح من المستحيل التفكير جديا فى التمثيل الصامت. إنه فن لا يعيد بناء الواقع، لكنه يبدع الايهام بهذا الواقع بفضل الحركة.

فى خريف عام ١٩٥٦ قدمت فرقة مسرحية من تلك الفرق العاشقة للمسرح، وبالتحديد فى ٤ نوفمبر للعام نفسه، أول عرض مسرحى صامت مركب، فوق خشبة فرقة «المسرح البولندى» بمدينة فرتسواف التى تبعد عن العاصمة البولندية ـ وارسو ـ حوالى أربعمائة كيلو متر. كان هنريك توماشيفسكى مؤلف سيناريو العرض المسرحى ومبدع الحركة الجسدية داخله ومخرجه.

احتوى البرنامج من عدة لوحات: «محكوم عليه بالحياة» و «أحدب نوتردام» لهيجو، و «المعطف» لجوجول، و «حكاية عن الزنجي والملكة الذهبية».

استغل توماشيفسكى فى «أحدب نوتردام» التعبيرات الصامته المعبرة عن الانسان؛ وأدخلها باعتبارها جزءا لايتجزأ من نسيج الفضاء المسرحى؛ الذى يمثله معمار الكاتدرائية التى تدور داخلها وفيها أحداث العمل المسرحى. كانت هذه أولى خطوات توماشيفسكى للتخلص فى مسرحه من الطبيعية، والدخول إلى منطقة «الحركة» بعيدا عن منطقة الأحداث المتكررة للحياة والأفعال اليومية. وهى حركة تصاغ من خلال مفهوم «الحوارات والخيالات» و «الحركات غير الملموسة» وفى «محكوم عليه الحياة» و«حكاية الزنجى والملكة الذهبية «نشاهد رموزا واستعارات وخلاصات فكرية للفنون التى تقع على حدود الدراما والتعبير الحركى؛ ومفردات اللغة المسرحية فى أنقى صورها وأصفاها.

فى المرحلة الثانية لمسرح توماشيفسكى الصامت، وهى مرحلة تنتهى فى عام ١٩٦١ ، يستغل فيها توماشيفسكى الأدب المسرحى بكل موتيفاته وأفكاره ومواضيعه

لكنه لايقف عند ذلك، بل يبحث لنفسه عن موارد ومنابع فنية، تتخلق من فنون القصة القصيرة أو العمل الدرامى كما نشاهد فى أهم أعماله: «حلم منتصف ليلة صيف» و «هاملت» و «العاصفة» للكاتب الانجليزى شكسبير.

لفظ توماشيفسكي فى مسرحه «الكلمة» حيث يتحدث الممثلون فى مسرحه بلغة حركة أجسادهم.

وغالبا ماتصبح الكلمة ـ فى ظنه ـ داخل عصرنا: «(......) مجرد ثرثرة، تفقد وظيفتها كوسيلة للتفاهم الانسانى. فالفنانون يصابون بحالة من الاحباط والقنوط.

تلك الحالة المحاطة بالخجل، عندما يضطر هؤلاء للتعبير عن أنفسهم وعن مشاعرهم بواسطة الكلمات. فماذا يحدث عندما تعجز الكلمات عن التعبير؟! إنها تفرض الزيف، فهى كاذبة، مقنعة!!»

ويؤكد توماشيفسكى قائلا: «لذلك عندما تستسلم الكلمات، تبدو الحركة ويبرز دورها. فالحركة[٢] تبتعد عن مطاطية الكلمة، ترينا ذلك الذى تتردد فيه الكلمات عن التعبير عنه.»

أتت سنوات العمل الأولى وتدريباتها المكثفة بثمار الأسس التى يقوم عليها فن «التعبير الصامت» عند توماشيفسكي وفرقته، حيث تقترب ـ كما يتضح لنا فيما بعد ـ من التقنيات الأساسية التى تمارسها المدرسة الفرنسية فى هذا الفن.

ومع ذلك فإن مفردات لغة توماشيفسكي تبدو أكثر ثراء من اللغة التى ـ يمارسها مارسيل مارسو ـ فنان التمثيل الصامت الفرنسى ـ كما أن الأهداف التى يرمى توماشيفسكي للوصول اليها، هى أكثر إنسانية وشمولية.

ويلفظ المخرج والمصلح المسرحي البولندي الايماءات الطبيعية التي كان يستخدمها في مسرحه ـ وهو غير عارف ـ عندئذ ـ بالمسرحيات الصامتة الفرنسية؛ لنكتشف أن توماشيفسكي يحاول جديا أن يبدع بنفسه أشكالا حركية جديدة.

لقد بحث هذا الفنان المبدع عن منابع لهذه الصيغ الجديدة وأشكالها؛ هناك حيث تنبع الحركة في مصادرها الأولى: الرقص، والرياضة السويدية، والطقوس الدينية، والرياضة، وحركة الكائنات الحية، وأساليب الشرق الحركية، وممارسات السحر.

إن الشخوص التي تتوالى في مسرح توماشيفسكي، وداخل مواقعها الدرامية التي تتواجد فيها، إنما تستخدم لايصال أفكار عامة معينة، تهدف إلى السير نحو المشاكل الجوهرية للذات الانسانية: الموت، والولادة، الاتجاه نحو القضاء على الحياة، والوحدة، ولاينبغي أن نقنع فقط بمسميات أبطال مسرحياته، في الوقت الذي يهمنا أكثر في هؤلاء الأبطال مايريد إيصاله إلينا من شمولية اعترافاتهم وخبراتهم وتجاربهم.

ويقربنا هذا المفهوم والتفسير لأعمال توماشيفسكي من تفاسير ومفاهيم درامات بيكيت ويونيسكو ومسرحهما، حيث نرى في أعمالهم تمثيلا للإنسانية جمعاء وليس لطبقة محددة أوفئة اجتماعية معينة.

لاينحو مسرح توماشيفسكي نحو التخصص لتمثيل فئة من الفئات، أو لعصر بعينة أو بلاد بذاتها، لقد احتوى العالم في مسرحه واحتضن دراما الانسان في معزوفة بشرية لاتموت.

لقد تنازل مسرح توماشيفسكى عن الحكاية، والنقاش الذى يدور حول عبثية الانسان، وعن قدره المأساوى، فمسرحه يقترب فى اتجاهه نحو عبثية الوجود الانسانى من مسرح العبث، وبعض مسارح «أوف - أوف - برودواى».

يعد مسرح كهذا بهذه النوعية وبهذا المنهج أقرب المسارح إلى قلب «أرتو» الذى كان يتمنى تحقيقه: «(...) يجب على المسرح أن ينفصل عن الأحداث المعاصرة، وليس هدفه هو العثور على حلول للصراعات الاجتماعية أو السيكلوجية، وليس موقعا للمعارك العاطفية، بل ينبغى للمسرح أن يصرخ - بموضوعية - بأسرار الحقيقة![٣].

إن الشخوص التى تزخر بها خشبة مسرح توماشيفسكى الصامت، إنما ترينا «حقيقتها»، بواسطة تحركها تحركات تتسم بجمالها المتكامل، وبكبريائها وقوتها قوة، لانرى مثيلا لها فى حضارتنا المريضة التى تتداخل فيها حياتنا اليومية.

وهكذا نشاهد مشاهد متتالية فى مسرحه على شكل لوحات لها ايقاعاتها الخاصة المتناغمة، وتحركاتها المتسمة بالألم والفزع والقوة والخجل والجبن والحب.

إن رموز عالم توماشيفسكى المسرحى - وخاصة البعض منها - إنما هى رموز مفهومة فقط لمدعيها فى مسرحه، ولبعض الأشخاص الذين لهم علاقة وطيدة أشبه «بالتابو» بشخص توماشيفسكى.

فدور الجمهور/ المتلقى أن يحلل هذه الرموز ليصل إلى معانيها، وتتحدث هذه الرموز إلى خيال هذا المتلقى.

ولذلك فإن مركز ثقل هذا المسرح، ومصدر قوته، ينبعان من أنه يترك ـ للمتفرج مساحة حرة للتفسير الذاتى والإبداع المشارك من جانب، وامكانية الايحاء له بأن تكون له رؤيته الذاتية؛ دون الإشارة بإعطاء مسميات وحلول نهائية للقضايا المطروحة فوق الخشبة.

لكن ذلك رغم ايجابيته فى أن يجعل المتفرج يتخذ دورا حاسما غير حيادى فى العملية الفنية، الا أنه من الناحية الأخرى يستلب خيال المتفرج، ويصيبه بالضعف، ويجعله ناقصا غير مكتمل، لايصل فى قدرته ـ أحيانا ـ إلى قدرة المبدع وتواصله معه.

وأحيانا ما نلاحظ ـ عند المتفرج ـ «صمما» فى الإصغاء الى فحوى الرسالة التى تزخر بالحضارات القديمة ومضامينها، فيحدث أن المتلقى لايعرف الضبط ـ على سبيل المثال ـ أن فرع «مندراجورا» الذى ينمو فى الشجرة متعديا رأس الانسان، كان فى زمن الحضارات الأولى رمزا للخصوبة؛ وربما لايكون بمقدور المتفرج كذلك أن يخمن أن الفرع الأخضر هذا، يرمز إلى الرغبة والحاجة نحو المعيشة فى حياة طبيعية، وأن هذا الفرع يرمز إلى رمز واستعارة انسانيتين من شأنهما أن يثريا من قيم الانسان ويغذيا روحه الضائعة.

ولذلك يمكن أن يصبح الفرع فى إدراك المتفرج لغزا مرهقا مثيرا لخياله أو مجرد تفصيلة من التفاصيل عديمة القيمة.

وطوال الوقت لايفكر مبدع هذا النوع من المسارح «المسرح الصامت» فى هذه القضايا أو يقف عندها طويلا، إنه دوما محاط برؤية عالمه الذاتى.

ليس بمقدور أى بطل من أبطال مسرح توماشيفسكى الصامتين أن يعمل فى مسرح غير مسرحه، فلابد أن يستشعر كل منهم بالغربة، تماما «كشياطين» لوحة الفنان «بوش» التى نقلها الرسام «بليك ـ Blake" فى أرض لوحاته وخطوط خياله، تماماً «كنساء»أفلام «فيلليني» ـ المخرج السينمائى والمسرحى الايطالى صاحب الرؤية الفانتازية والخيالية داخل تيار الواقعية الجديدة الايطالية فى السينما ـ التى نقلها مخرج أمريكى، وأوجدها فى فيلم هام (كالحرب والسلام)، وليس للاثنين علاقة ببعضها من حيث المنهج والأسلوب والرؤية.

إن أزياء شخصيات مسرح توماشيفسكى تبدو كما لو أبدعتها قريحة ويد فنان سينوغرافى واحد، والحقيقة أن العديد من الفنانين السينوغراف قد صمموها؛ وقاموا بصنع الازياء المتباينة والمتعددة الرؤية لعروض هذا المسرح بينما يلفها جميعا صمت الروح وجمال التعبير الصامت فى مسرح توماشيفسكى، ففى مسرحه الصامت يتحكم الخيال الابداعى؛ وتصميمات إبداعاته المتفردة التى ترسم بفرشاة ألمه ومعاناته عالمه المتفرد، وتجعله متميزا فى طرحة ورؤاهه.

ويقينا أن توماشيفسكى بسيناريوهات أعماله وعروضه المسرحية، يفرض على الأخرين «تلقيا» ؛ يستجيب لرؤية عالمه هو، الذى تعيش فيه الطيور المجنحة بأجنحتها المتطايرة، وتبدو أطرها الشكلية، كما لو كانت ـ لبرهة ـ قد ضخمت فنا من فنون «الزخرفة» والفنون التطبيقية (التى ظهرت فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين) فهى تتسم بعشقها نحو الأداء النموذجى والتكوين الحر، واستخدام الألوان السائلة الكثيفة فى

الخطوط، المتسمة بعدم تناسقها وتماثلها المقصود. إن تلك الشخصيات الرهيبة، التى تبدو من خلال أزيائها الرهيفة الشفافة، فتبرز عظام الشخصيات بنتوءاتها وعروقها الدموية، وأعصابها وأنظمتها الدقيقة، حيث يبدو الشباب وكأنهم آلهة أوليمبيون، يتسمون بالقوة والجمال فى هيئتهم الرياضية، وبأكتافهم العارية، وأفخاذهم المغطاة بشئ أقرب إلى الأحزمة؛ بالاضافة إلى وجود أناس صغيرة، شخوص سوداء، معالمهم غير واضحة، رفيعى القد، فى ملابس رثة، يظهر كل هذا فوق خشبة المسرح معا، مما يجعلنا لانعى حتى النهاية، مَنْ أبدع هذا للعالم من أوجد هذه الشخوص؟!

لايوجد فى مسرح توماشيفسكى أبطال، فلا فاصل يُقَسم الأدوار الرئيسية عن الأدوار الثانوية.

فالابطال لديهم أشياء كثيرة يودون قولها، بنفس القدر الذى يقع من نصيب الممثلين المؤدين للأدوار الثانوية. ويقف الأبطال عراة لا معنى لوجودهم، محرومين من خلفية يمثلها الضوء والموسيقى والأزياء والبشر (الأدوار الثانوية) إذا لم يستعينوا بجهود الفريق المبرحى ككل داخل العمل الفنى.

ينقص هذا المسرح التراث المسرحى فى نوعه، مما أدى بمسرح «فرتسواف» الصامت، أن يكون مسرحًا باحثاً يتغير فيه الموديل والشخصية «السمة» تغيراً دائما غير متوقف عن الغطاء لقد استطاع توماشيفسكى استغلال الديكورات والأزياء والموسيقى والمهمات المسرحية (قطع الاكسسوار) والضوء، حتى غدت هذه العناصر برمتها مفردات هامة للغة العرض المسرحى.

إن توماشيفسكى نفسه لم يعد يمثل فى مسرحه منذ سنوات، حيث يتفرغ تماما لعملية الإخراج المسرحى، وكتابة سيناريوهات هذه العروض، ويحاول فيها أن يطرح فى صيغها أشكالا مسرحية متجددة الأفكار والأطروحات الفنية، تعكس تصوراته ورؤاه، ومفاهيمه.

إنه يسعى بنفوذه الحاد أن ينفذ لحواس المتفرج، وخياله، ومشاعره وإحساسه بالإيقاع.

لقد أنشأ من هذا جميعه، نوعا خاصا لمسرحه مايزال يطلق عليه «المسرح الصامت» يقترب فى مفهومه ومنهجه من مصطلح فنى آخر هو «مسرح الحركة الشمولية».

أنه أقرب مايكون لتيار الحركة الإصلاح الكبرى فى المسرح لسنوات العشرينات، والتى ينضم اليها تيار «المسرح الحى **Living Theatre**" و «المسرح المفتوح ـ **Open Theatre**" و «لاماما **La Mama Troupe**" و «مسرح أوف ـ أوف ـ برودواى ـ **Off - Off Brodway**" ، ويقترب أحيانا من مسرح بيتربروك «الانجليزى» ، ولوبيموف «الروسى» ، وأحيانا أخرى يقترب من مسرح العبث، ومن ذلك المسرح الذى لم يتنازل عن الكلمة كاملا، بل يسعى توماشفسكى إلى هجرة هذه الأشكال المتنوعة التى لايثق فى «كلماتها» ومدلاولتها النصية الحرفية، فيرينا إياها ـ عندما يقدمها ـ مطروحة عبر الصور المرئية بدلا من سردها وحكايتها، التعبير الأكثر دلالة يحل محل ذلك الذى يُعَبَّر عنه بشكل خارجى، أقرب مايكون إلى المانيفستو؛ إنه يقف بالمرصاد ضد روح الواقعية للطبيعة، مبدعا فى ذات الوقت روحا جديدة؛ تقوم على جوهر الارتداد لقدر متكامل فى الحواس.

إن كل شخص «ذى مشاعر وعواطف حقيقية، إنما هو شخص غير قابل للتفسير ـ كما يقول أرتو ـ وأن «تعبر» عن هذا الشخص، يعنى أنك «تخونه»، ولكن يمكن تفسيره، دون أن تمنح كلماته حق الوجود.

إن كل شعور قوى يوقظ داخلنا شعور بالخواء. ووضوح الكلمات أو الحوار، لايسمح بهذا الخواء، ولايسمح كذلك لظهور «الشعر» فى التفكير الدرامى.

لذلك فإن لوحة البطولة؛ والكيان الفردى ـ فى مسرح توماشيفسكى ـ الذى يقوم «بتقنيع» ـ من القناع ـ ذلك الذى يود الفنان ايضاحه، لها معان أهم للحواس، وهى أكثر وضوحا من المعنى القائم على التحليل اللفظى(٤).

إن اقتحام الحدود مابين الماضى والحاضر، والحلم والخيالات بالواقع، والذاكرة وبين الحياة العادية، وذوبان الشخوص والأحداث مع الخيال وامتزاجها بالحياة اليومية؛ يعد كل هذا فى مجموعه وريثاً شرعيا لتقنيات أعمال سينمائية عالمية تعد معالم واضحة فى التراث الفنى الانسانى مثل «أولسيس» لجويس «و ٨٫٥» لفيللينى، إنما يوسع من مدار لغة الأدب والفيلم معا ـ أما مبحث المسرح فقد اتجة منحىً آخر، حيث يقترح توماشيفسكى للمرة الأولى إثراء مفردات اللغة المسرحية، وذلك بإدخالها منطقة الخيال والتصور لخبرات الماضى. لقد نجح هذا المصلح المسرحى الكبير فى أن يختار الحدود التى لم يستطع كل من ديكروا Decroux ومارسو Marceau إختراقها.

لم يتعامل توماشيفسكي مع مسرح «القسوة» ولا مسرح العبث ولا مسارح «أوف ـ أوف ـ برودواى» وتعد تأثيراتها طارئة في مسرحه، لكنها تجتمع معا لتمهد لتكوين جوهر مسرحه الذى يمكن أن نطلق عليه «مسرح البحث الدائم عن الحركة» ولوجوده الرسمى فى خريطة الورش المسرحية المعاصرة إنهم يطلقون عليه (مسرح التعبير الصامت).

أزمة الكلمة:

أن الأعمال المسرحية فى السنوات الأخيرة قد أكدت بشكل لايدعو للشك، عمق أزمة الكلمة فى المسرح المصرى والعربى والعالمى. وتعود بدايات هذه الأزمة ـ عالميا ـ إلى نهايات القرن التاسع عشر، وهى نتاج طبيعى لمراحل التطور فى بدايات حضارتنا المعاصرة. فنلاحظ أن هذه الأزمة قد أصابتها الحدة بعد الحرب العالمية الأولى، ومولد الحضارة التكنولوجية الهائلة فى جميع المجالات مما ساعد على تعميقها أكثر فأكثر. فالعمل السحرى فى المسرح يحل محل المأساة، واللوحة التشكيلية محل الكلمة، ولاجديد يتم حتى اليوم يؤكد عكس هذا! اننا نشهد عصر انحطاط الكلمة فى المسرح. وخطورة هذه القضية لاتعنينا وحدنا، فهى ظاهرة عالمية. إن إفلاس الكلمة ولغة النقد ترتبطان أوثق الارتباط بالتيارات الهامة للفلسفة المعاصرة للمسرح، فهى تعبر تعبيرا واضحا عن شعور العديد من البشر/ المشاهدين من أن المسرح لم يعد بالكلمة وحدها بقادر على التعبير عن إنساننا المعاصر، حيث فقدت الكلمة محتواها، وأضحت غير قادرة بالتالى على التعبير عن التواصل الانسانى.

أعلن توماشيفسكى ـ مؤسس مسرح «البانتومايم» ومديره،[٥] داخـل مسرحه القابع بمدينة «فرتسواف» الصغيرة أعلن عن تخليه عن الكلمة. فالممثل ـ عنده ـ يتحدث بجسده الخاص عبر الحركة. والكلمة ـ بمفهومه ـ تصبح فى زماننا فى كثير من الأحيان «مجرد غمغمة أو ثرثرة» تفتقد وظيفتها الهامة كوسيط للتفاهم. ويصيب الفنانين ـ كما قال من قبل ـ الارتباك والخجل اللذان يشلان حركتهم فوق الخشبة، عندما يكونون مضطرين مرارا لايصال مشاعرهم الدفينة والصادقة؛ فيلجأون إلى الكلمة. والسؤال المطروح: ماالذى يمكن فعله عندما تصبح هذه «الكلمة» غير قادرة على التعبير عنهم وعن مشاعرهم الدفينة للشخصيات التى يؤدونها فوق الخشبة؟. إن الكلمات تولج الزيف، وتتقنع الكذب.. «هنا ـ وبالتحديد فى هـذا المـوقع، حـيث تسـتسـلم الكلمـة ـ تظهـر الحـركـة ـ يسـتطرد توماشيفسكى ـ فالحركة تتجاوز بشاعة الكلمة، وترينا ماتتردد فيه عن اظهاره!!

الحركة قادرة:

عندما أنشأ توماشيفسكى فرقته المسرحية عام ١٩٥٦، عرف آنذاك أن مركز تعبيره المسرحى سيكون الحركة. وأنه فى مسرحه لن يكون ثمة مكان للطبيعية أو الواقعية. آمن أن بإمكانه التعبير عن أفكاره وخيالاته بوسائط ووسائل أخرى، تصبح الكلمة فيها غير قادرة على التعبير عن هذه الوسائط أو الوسائل. وخلال السنوات الأولى من العمل والتدريبات مع فرقته، وصل الأمر بتوماشيفسكى بأن شكل الأسس التى تخلق لغة وفن التعبير الصامت، تلك اللغة التى تسير جنبا إلى جنب منذ بدايتها فى النصف الثانى من

القرن العشرين، مع لغة المدرسة الفرنسية لفن التعبير الصامت، فيغدو ملمحا مشتركا وحيدا فى الأسلوب والمنهج بين فنانى «البانتوميم» الفرنسيين والبولنديين. الفيصل الوحيد بين المدرستين أن لغة توماشيفسكى أكثر ثراء من تلك التى كان يستخدمها فنان عبقرى كمارسيل مارسو الفرنسى، فقد كان عالم توماشيفسكى البولندى ومايزال أكثر اتساعا ورحابة.

فى هذه المرحلة التى لفظ توماشيفسكى فيها الايماءة الطبيعية، ولم يكن على علم بفن الممثلين الصامتين الفرنسيين آنذاك، اضطر أن يوجد لمسرحه صيغا جديدة تحدد حركة التعبير الصامت. وكانت المصادر الأساسية التى كان عليه البحث عنها بنفسه، هى تلك التى لها علاقة حميمة بالحركة، داخل مسرحه وفى مشاهد للتمثيل الصامت، يطلق الفنان على إحدى هذه العروض اسم «الحركة» مؤكدا فيها على ظاهرة «ديمومة الحركة» التى تؤدى إلى «التحلل» أى النهاية أو الموت. وتبدو الشخوص المسرحية التى يرسم الفنان على أجسادها أزياءها المدموغة بالأعصاب المرسومة (Unerwi-en) باللونين الأصفر والأحمر، فتبدو لنا كما لو كانت شخصيات لاتنتمى إلى عالمنا، وجوهها وجوه جامدة، ليس لها عيون مرئية، تهيم على نفسها، وتحيا داخلها، وبواسطة حركاتها، وتمثيلها الصامت، وحركات يدها، تصور لنا قطرات الماء المتبخرة، والبراكين بلهيب نيرانها القاذفة والهامدة، ترينا الحب فى حالة النشوة القصوى. وفى النهاية نشاهد أياديهم الساكنة/ الجامدة/ الخالية من قوتها الديناميكية تشير لنا عن ملامح ماتسلكه. وشخصيات أخرى تتتابع وتسير مبتعدة فى حركتها المستقيمة أكثر علوا، من تلك الشخصيات الراقدة فى سكون فوق الأرض. إن لوحة كهذه تذكرنا

بإحدى تصاوير العصور الوسطى، عندما يظهر السيد المسيح على هيئة الملاك «ميخائيل».

النحت والتصوير والمعمار هي إذن العناصر المشتركة في عروض مسرح توماشيفسكي الصامت. نشاهد صورا للتماثيل المقدسة البارزة في معابد «شاتابو» القديمة وكان أعضاؤها ملتصقين بعضهم البعض بواسطة ثعابين، حيث يولد هذا الشكل والتكوين في فن توماشيفسكي، ويظهر بوضوح في إحدى مشاهد العرض المسرحي "Ruch" أي «الحركة» وهو عرض من أهم عروض ريبرتوار المسرح الصامت.

في الفصل الثالث من هذا العرض المسرحي ـ وبالتحديد في مشهد الحب ـ تتشابك الأيادي بعضها بالبعض كالثعبان، وتعبر عن المؤثرات التي كان لها دور عظيم في اثراء لغة توماشيفسكي المسرحية/ النحتية وتكويناتها، والمشكلة داخل فضاءات مسرحية.

وفي مسرحية «الحلزوني» ـ داخل قصر من القصور، صباح الخامسة ـ يجعلنا الفنان المسرحي نحيا داخل مناخ درامي يقع على الحدود المتاخمة مابين الحياة والسكون، ويحمل المناخ داخلها روحا مستترة، وتوترا دراميا خالصا في نفس الوقت. انها دراما صامتة تعبر عن انسان يقع في أسر الفضاء الخارجي، وهذا مما يشكل ايقاع العرض المسرحي وصيغته.

يبحث توماشيفسكي كذلك عن أساليب تعبيرية أخرى، أهمها ـ في ظني ـ ترابط اللغات البصرية وتوحدها معا. لذلك ففي بدايات مسرحه يفكر تفكيرا ملحا حول تلك اللحظات التي ينظر اليها بعين الاعتبار: «أنه وفي

كالكلب». ويفسر توماشيفسكى هذا التعبير الذى يدل على الوفاء ويربطه بذلك التعبير المنبثق والمشع من العيون التى ينظر اليها الكلب من خلالهما نحو صديقه وصاحبه. ويسعى الفنان المسرحى الكبير لتحقيق هذا التعبير الصامت/ المتكلم عبر نظرات ممثليه للتعبير عن هذا الوفاء دون الاستعانة بالأصل أى «بالكلب» ذاته.

المسرح الباحث

ان انعدام حدوث روابط تصل مسرح توماشيفسكسى بأية تقاليد أو مدرسة للتعبير الصامت؛ يجعل من مسرح توماشيفسكى مسرحا باحثا، تتغير أنماطه، وشخصيته الفنية الفذة بشكل مستمر. فيستغل فيه قطع الديكورات التى تتسم برحابة المعنى وشمولية الرؤيا. وينبطق الشيئ ذاته علي الأزياء والموسيقى والمهمات المسرحية وملحقاتها، وكذلك الإضاءة، فيحيلها توماشيفسكى فى أعماله المسرحية، الى عناصر حية تمثل فى عروضه المسرحية، تؤدى أداء فنيا بالغ التعبير، يصل أحيانا كثيرة إلى إعجاز يفوق أداء الممثل الحى ذاته. ومع أن توماشيفسكى لايقوم بالتمثيل فى هذه العروض ـ وهو ممثل بارز ـ منذ سنوات طويلة، الا أنه يخصص معظم وقته وعمله لتأليف سيناريوهات أعماله المسرحية وإخراجها، محاولا فيها أن يمنح لأفكاره شكلا مسرحيا، وخيالا، ومفاهيم، تؤثر جميعا ـ بدورها ـ على حواس المتفرج، وبصره، وخياله، وتوقظ مشاعره، وتستثير شعوره بالإيقاع الداخلى لما يراه من فوق الخشبة فتثرى روحه وتستنير إنسانيته.

لقد أبدع توماشيفسكى بهذا الأسلوب والمنهج مسرحه الذاتى الخاص، وارتبط باسمه حتى الآن ـ منظرا ومخرجا ـ ومع أنه مسرح صامت، الا أنه

أقرب ـ فى رسالته ـ لمسرح الحركة الشمولية الانسانية، وعن غير المتوقع فهو مسرح أقرب كذلك الى حركة الإصلاح التنويرى الروحى التى قامت فى العشرنيات من هذا القرن بأوروبا، وهو امتداد لها فى الخمسينات، فقد كان مسرحه يمثل حجر الأساس للتجارب المسرحية والطليعية الجديدة آنذاك، ومن بينها «المسرح الحى» و «المسرح المفتوح Open Theatre" ولا ماما "La Mama Troupe"وجماعات «أوف ـ أوف برودواى off ` off" "Broadway .

إن توماشيفسكى يبحث فى فنون الصيغ المسرحية الجديدة، يحللها بدقة ويشرحها بمبضع الجراح، ليستفيد منها فى مسرحه.

إنه أقرب فى صياغات هذه المسارح وأنماطها. من تلك المسارح التى هجرت الكلمة التى لاتثق فيها، لتظهر لنا بوضوح عالما جديدا، زاخرا بمدن تقص علينا الرؤى والأفكار دون حاجة إلى حرفية الكلمة «ان كل شعور حقيقى لايمكن تفسيره فى واقع الأمر ـ يستطرد أرتو[٤] ـ فان تفسره أو توضحه معناه أنك تخونه. يمكن ترجمته أو تفسيره عندما تحافظ على اخفائك لسره. فالتعبير الحقيقى يخفى ذلك الذى فى العلن. إنه يقف على النقيض من روح الطبيعة الفارغة وواقعها، مقدما بواسطة الترتيب المعاكس لها، قدرا متكاملا من التفكير. فكل شعور ضخم يوقظ فينا شعورا بالفراغ. وربما يكون الكلام أكثر وضوحا من الحركة، لذلك فهو لايسمح بالوصول إلى ذلك الفضاء، ولايسمح كذلك بظهور الشعور داخل الفكر المجرد ـ ويؤكد أرتو ـ ولذلك أيضا فان اللوحة المجازية وقوامها يغلفها ويقنعها (من القناع) ذلك الذى نتعطش فى اظهاره، فله معنى أكثر وأعمق، للحواس من ذلك الوضوح وتلك المباشرة، المحملة بالتحليل الكلامى الحرفى».

الشخصيات تتتابع فى مسرح توماشيفسكى، وكذلك تتشكل المواقف الدرامية/ المسرحية لها، انها ترمى إلى إظهار بعض الأفكار العامة الهادفة والدائرة فى محيط القضايا الجوهرية للوجود الانسانى: الموت، الميلاد، الاستشهاد والوحدة. ليس من المسموح به إذن أن نخطئ الحقيقة التى تؤكد بأن البطل فى مسرح توماشيفسكى يملك أحيانا اسما له، لكنه فى معظم الأحوال يحمل المعنى المجرد، حتى فى ذلك الوقت الذى يصل الينا فيه مفهوم الشخصية، فنحن نتعرف عليها من خلال شمولية التعرف وثراء خبراتها والأحداث المسرحية المعروضة فوق الخشبة. والشخوص عند توماشيفسكى تجتمع فى شخصية واحـــدة متفردة هى «افرى مان "Every man» وهى ليست نابعة داخل أى مجتمع ولكنها بنت كل مجتمع، ولا إلى مرحلة تاريخية بعينها أو بلاد ما، بل هى ميراث كل الأجيال ونتاج مختلف العصور. انها شخصية تحيا وتتحرك فى العالم ـ فوق خشبة مسرح توماشيفسكى ـ كما لو كان قد انعدمت داخلها السمات الفردية والتشخيصية. فالمشاهد المسرحية تتوالى ويؤدى فيها الممثل دوره داخل كل مكان: في أى مكتب بريد، فى كل حديقة من حدائق العالم، فى كل دائرة وظيفية. وهكذا يبدو لنا الموظف فى «مكتب البريد» ـ وهو عنوان إحدى مسرحيات توماشيفسكى الصامته ـ رجلا عجوزا وحيدا، يتعامل مع الموت والذكريات يوميا ويجترها فى صمت، ونشاهد اقترابا فى هذه الشخصية من «فويتسيك» البطل التعبيرى فى دراما «بوشنر» إنه إنسان عادى قد ركلته الحياة. لاينبغى الثقة أحيانا فيه، يصطبغ بالألوان التى تفرضها كلية طبيعة عمله ويضعه فى صميم المحلية حتى النخاع.

ويحدث الأمر نفسه عندما نلاحظ أن أبطال (جلجاميش) يرتدون ـ عند توماشيفسكي ـ ملابس نمطية قديمة، ولكنهم عندما يمثلون فوق خشبة المسرح، فانهم يخلصون هذه الأزياء من أى معان تزخر بها. وأهم مايريد توماشيفكسي تحقيقه من خلالها هو التأكيد على قدر الانسان ومصيره. فالزوجة والعشيقة والحماة يرتدون في الملحمة المسرحية/ الصامتة جلجاميش، أرديتهم المسرحية بقصدية تتيح لنا التعرف على شمولية أقدارهم. وعلى نفس القدر من التشابه نشاهد حراس الموت، وهم يتحركون فوق دراجاتهم البخارية في أردية جلدية، إنهم ينتمون لعالم الفنان المسرحي الكبير (جان كوكتو)، أولئك الذين رحلوا إلى العالم القديم ليكتشفوا ذواتهم وأنفسهم الضائعة، فهم جميعا ـ بهذا المعنى يندرجون تحت لواء كل عصر وكل دولة.

لقد تخلى مسرح توماشيفسكي عن القص والنقاش الحار الدائر، حول عبثية القدر الانساني ومأساته، مثلما تخلت مسارح طليعية أخرى كمسارح العبث ذاته، ومسارح **Off - off Broadway**.

توقفت هذه المسارح عند لحظة استعراضها لهذا القدر الانساني الهلع، بمعونة اللوحات المسرحية المتنوعة. اننا نشاهد ذلك بشكل أكثر وضوحا في مكتب العمل بمسرحية "**Interview**" وهي مسرحية ذات فصل واحد قدمها توماشيفسكي في مسرحه للكاتب كلودفان ايطالي (**Claude van Itallie**) وقد عرضت لبضع سنوات في مهرجانات «المسرح المفتوح». الموظفون ذوو الوجوه الكالحة التقليدية المستترة خلف ضحكاتها النمطية، ذوو الأقنعة الحياتية المبتسمة، تجعلنا نشعر كمتفرجين بأنهم جوقة من المتحذلقين.

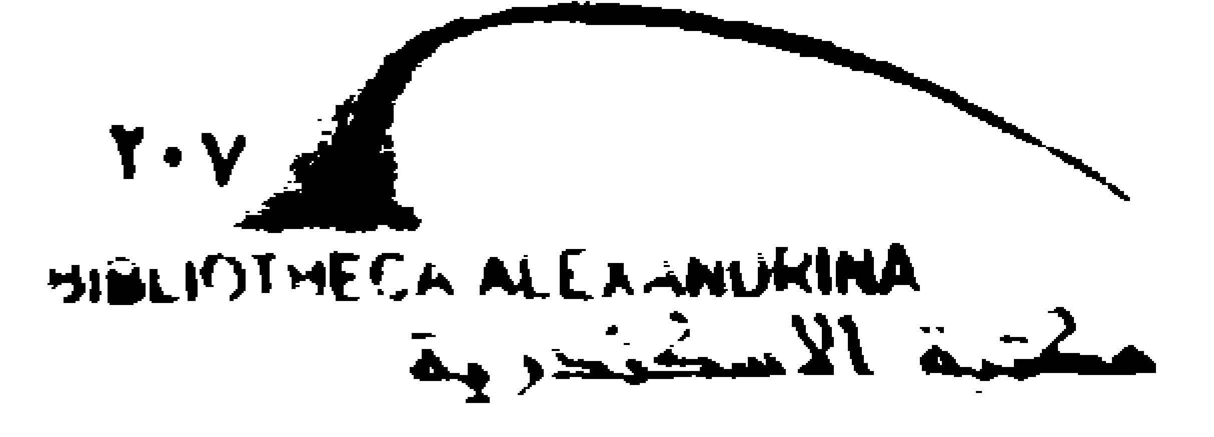
هؤلاء يعلنون عن شرعية أرائهم فى قناعة وثقة، ثم يرتلون ـ فيما بعد ـ بخجل وبشكل مثير للشفقة، كلمات، جملا، أصواتا، لاقيمة لها، غير واضحة، ملولة. ويحاصرهم كل ذلك ويجعلهم موضوعا للمشاهدة والتحليل. ثم يهدأون فى نهاية الأمر، ويحركون أفواههم بلا كلمات، ويقومون بالايماءات، ويلحون فى تفسير أمور لم يسمعوها من قبل أو يصغوا اليها حتى الآن. إنهم يحاولون البحث عن حقيقة غير موجودة فى واقعهم اليومى. ويحدث الأمر نفسه عندما يبحث «جلجامش» مدفوعا بالحركة نحو الصديق الذى مات، فماتت نفسه. إنه يصل إلى مملكة الموت الواقعة فى باطن الزرض، فيكتشف أن لاشيئ هناك. فيبدأ فى حفر الأرض بمثابرة عنيدة، وبقوة المكتشف، وبحب لاحدود له، بحثا عن ظلال وربما بصمات ذلك الذى أحبه. لكنه لايعثر على شيئ، فيضطر إلى تغطية الأرض برمالها. وفجأة يتجمد فى مكانه، ساكنا بلا حراك: لقد عثر بالفعل على ذلك الذى كان يبحث عنه: عن بقايا الوجود الإنسانى، يعثر على كف رفيقه راقدة أرهقها الموت، وجسيمات غير مرئية تثبت أنه كانت ثمة حياة ماتت وتلاشت رويدا، وتصبح رمزا على بقايا الحقيقة التى دفنت فى باطن الأرض.

توماشيفسكى قرين لآرتو

كان «أرتو» يسعى فى خياله الإبداعى لتحقيق مسرح كهذا الذى أوجده توماشيفسكى ـ فيما بعد ـ وجوذا فنيا إبداعيا. يقول المصلح المسرحى الكبير ـ أنتونين أرتو ـ «ينبغى على المسرح أن يقطع أوصال تواصله بما يطلق عليه (بالأحداث الجارية اليومية) ـ يستطرد أرتو ـ لاينبغى أن يكون هدف

مسرحنا القيام بتقديم حلول للصراعات الاجتماعية أو النفسية، أو أن يغدو خادما للعلاقات العاطفية الجياشة وأخلاقياتها، بل يجب أن يكون موضوعيا فى تعبيره عن أسرار الحقيقة». ان عالم هنريك توماشيفسكى مغمور بشخصيات كهذه تعبر عن تلك الحقيقة المذكورة. ففى القسم الثانى من مسرحية «حركة» نشاهد شخصيات عادية تقترب أكثر من سلالة شخوص عالم كافكا، تصارع الأثاثات الثقيلة، تقودها فى ارتعاشات مضنية من مكان إلى مكان آخر بلا معنى، إنهم يقومون بفعل ذلك بشكل دقيق دقة مقصورة، معبرين عن رضائهم من تلك «الحركة» المستمرة الدائبة التي يأتون بها. يتنازعون ويتشابكون ويقتربون بعضهم من البعض، يتزاورون، يصفقون حياة ويتألمون، يدين كل منهم الاخر، لايعرفون بالضبط لماذا قاموا بفعل ذلك؟ تحركاتهم تعبر عن فقدان معنى مايقوم بفعله الانسان المعاصر اليوم، عن فقدان معنى أفعال البشر غير المفهومة، عندما يتحولون إلى عبيد للمواد ـ أيا ماكانت أنواعها وكيفيتها ـ تلك التى تحيط بهم وتشكلهم فى نهاية الأمر.

فى مسرحية «البذرة والقشرة ziarno i skrupa" نشاهد شخصيتين ملتصقتين التصاقا جسديا، يرتديان رداء واقعيا أسود اللون أقرب إلى مايرتديه راقصو البالية، مرسوم على هذا الرداء أشكال متنوعة من الأعصاب الانسانية الدقيقة، برهافة حس ودقة متناهيتين؛ رؤوسهم مغطاة حتى النصف، وجوه أقرب إلى الأقنعة المحايدة، ترينا بحركاتها صراعا بين بذرة تحاول أن ترفع من قامتها، عبر قشرة الأرض التى تحاربها بقوة، فنشاهد كيف يزدهر النبت وكيف يموت، إنه يوجد لنا لوحة الحياة الأبدية: الولادة، التواصل، ثم الموت.



شخوص مسرح توماشيفسكى

تتربع هذه الشخوص المتباينة فوق عرش مسرح توماشيفسكى لترينا حقائقها التى تلتحم بالجمال الذى اكتمل، وبالكبرياء الروحى الذى يتسم شامخا على أجسادها، بقواها الخارقة فى مواجهة حضارتنا المريضة داخل حياتنا اليومية المللولة ـ عبر لوحات متتابعة، وإيقاعات مختلفة، ومن خلال «حركة» تتخلق ألما زحيانا، ورعبا أحيانا أخرى، وتمسى قوة رعناء مرة ثالثة، وتعود ثانية خجلة أو جبانة وربما تعزف حبا وعطاء لانهاية له.

أتحلم هذه الشخصيات أو تتخيل حقيقة ـ حركة تنبثق عن تلك الأحلام المتقطعة والمتهافتة، والتى يصعب الإمساك بها؟ فى إحدى مسرحيات توماشيفسكى نشاهد «الساموارى» يرفع رداء زوجته بحب وتقديس وإجلال. فالرداء تتشح ألوانه بالنبالة وحب صانعه المغمور. لقد خاط الخياط البارع هذا الرداء خصيصا لزوجة الساموراى التى يعشقها فى صمت عشقا وهياما ليس بمقدوره أن يتكتمه فى جوانح قلبه. أما المرأة «الغنج» فهى منتشية سعيدة، تعرف مايؤلم قلب الصانع العاشق، وتتجاهله عن عمد، تضع على جسدها بخجل متصنع الرداء، لكن الرداء المعشوق لصدق عاشقه، يقوم بفعل المعجزة. المرأة يسيطر عليها عشق محموم. ويشتعل هذا العشق فى قلبها وروحها بشكل أقرب إلى الخبل، فيوجه مشاعرها، ويدير دفة حبها غير الهادئ نحو هذا العمل المجهول، أما الصانع العاشق، فيتحول بدوره إلى رجل يسيطر عليه فزع حيوانى، ويحل فيه الكبرياء محل هذا الفزع، عندئذ يتوقف سحر الرداء فوق كتفها عن الفعل! ألم يكن يحلم «كريج» ـ المصلح المسرحى الانجليزى الكبير ـ للوصول إلى

نفس المرفأ الفنى المتفرد، عندما كان يلفت انتباه الممثل نحو المستقبل؟! أى نحو الحلم!

مابين توماشيفسكى وكريج

«(...) لقد بدأت من الذاتية، ثم اتجهت نحو العرض، والآن حان وقت الظهور. إن الانعزالية فى الحياة والعرض الانسانى المسرحى ـ يستطرد كريج ـ إنما تستخدم المواد ذاتها، تلك التى دائما ماكانت تهدف إلى تحقيق الغاية نفسها، أى الشخصية الانسانية التى تنعزل عن الحياة اليومية من قبل الممثل، عبر كلام ممثل، أى من خلال حديث خاص عبر مشاعر متفردة بواسطة الممثل داخل عالم مرئى للعالم، يتم وفقا لما تريه لنا الوسائط والوسائل الاخراجية. والآن عليك أن تظهر ـ يتحدث كريج مع الممثل ـ بفضل الحركة، والأشياء غير المرئية، تلمس بواسطة العين، ولكن بعيون غير مباشرة، عيون رائعة وإلهية، تتسم بقوة الحركة!!»

إن مسرح توماشيفسكى يتحدث حركة، ورموزا. فاللوحات ـ داخل المواقف المسرحية ـ تستخدم الملخصات والخلاصات، انها هنا أقرب الى مسرح العبث، وإلى تلك المسارح التى تقترب فى رسالتها من مسارح آرتو وكريج، فى استخدامها الوسائط الجوهرية فى لغة التعبير والرؤية الصامتة التى هى أبلغ ـ فى أحيان كثيرة ـ من الكلام.

●

هوامش الفصل الرابع

١ ـ عن حوار للمصلح المسرحي الكبير في مجلة «ديالوج» البولندية رقم ١٠ عام ١٩٦٩م.

٢ ـ نفس المرجع السابق.

٣ ـ أنطونين أرتو: «المسرح وقرينه».

٤ ـ نفس المرجع السابق.

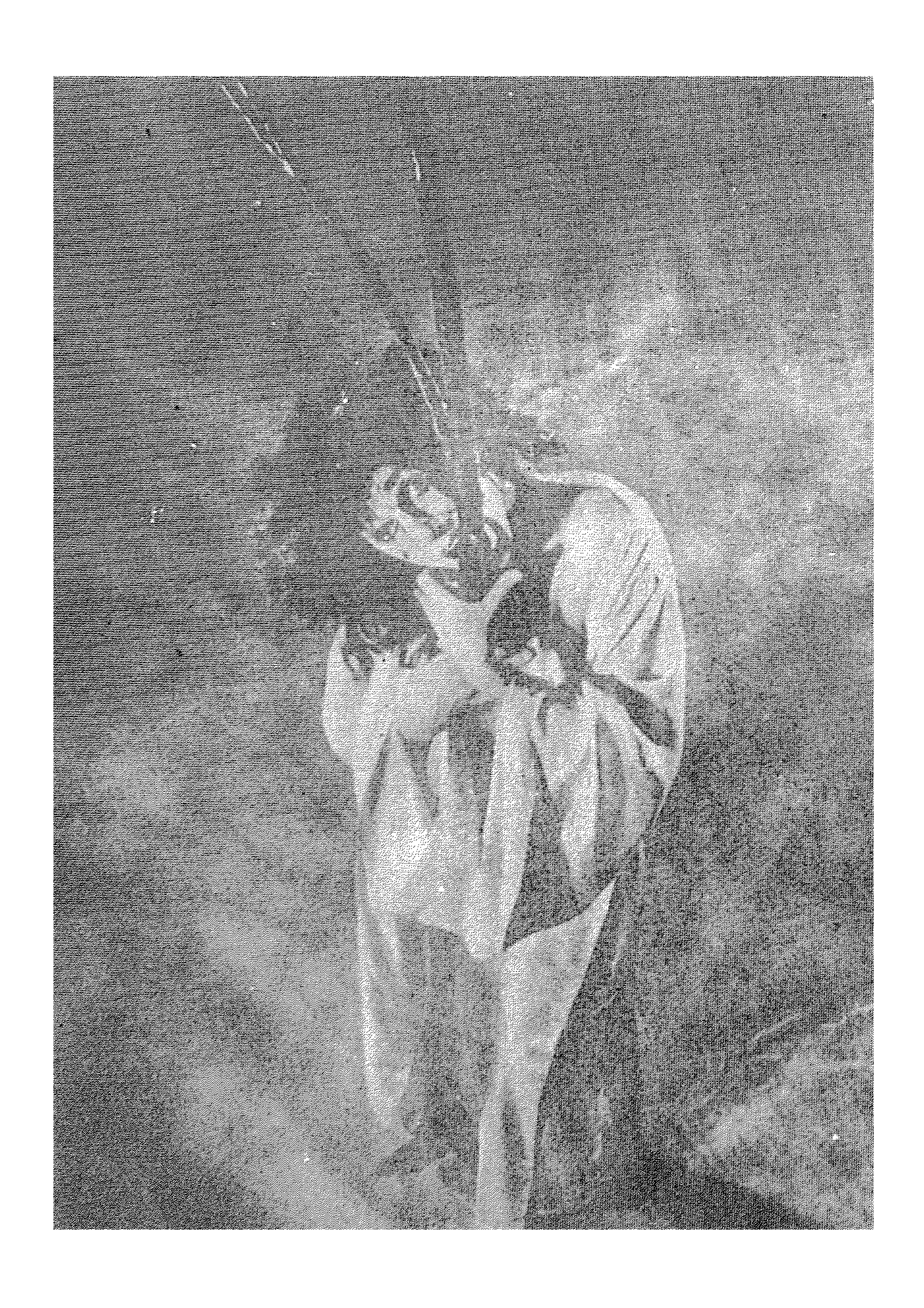
المصـــادر:

١ ـ يانينا هيرا: مسرح التمثيل الصامت وارسو عام ١٩٧٥م.

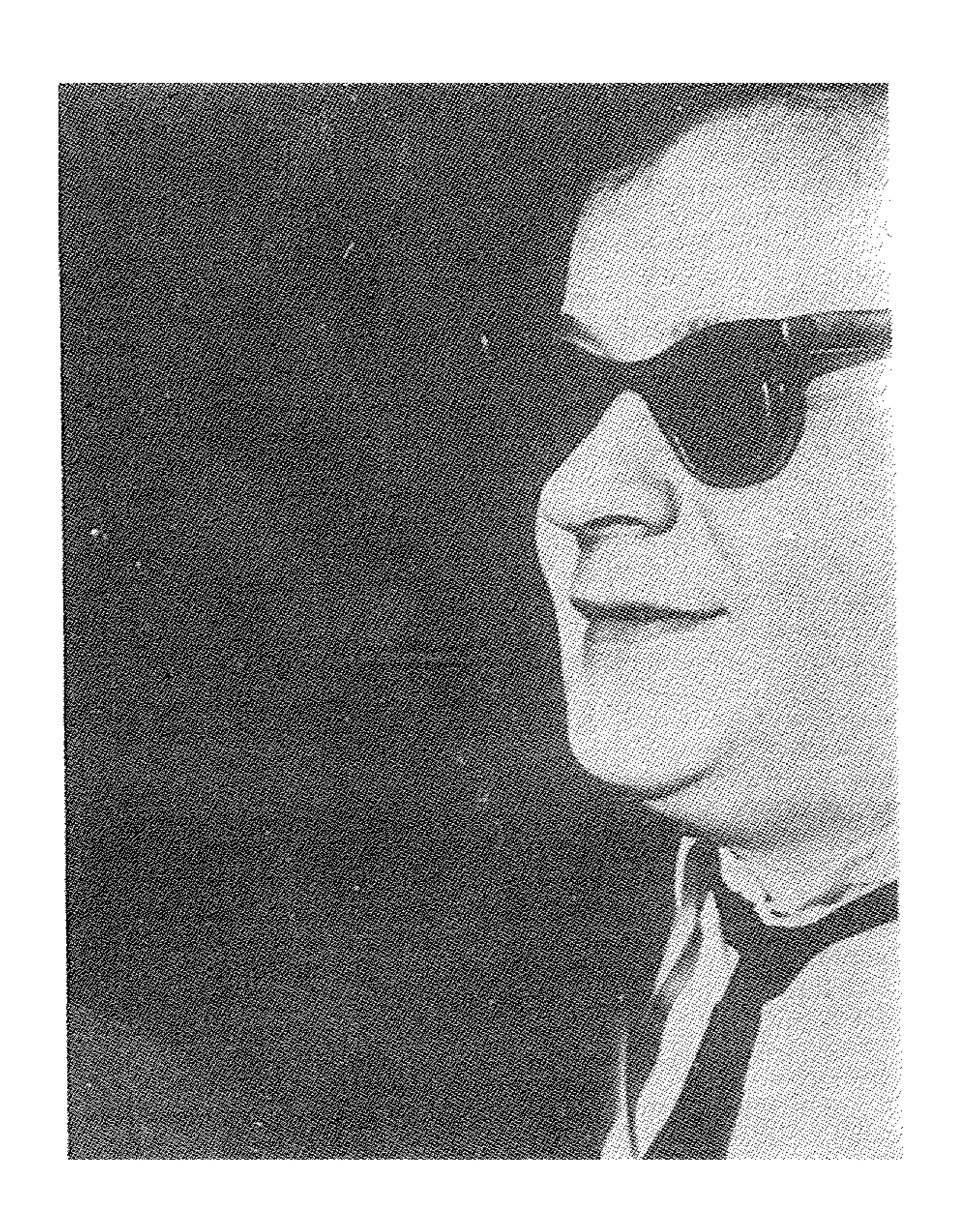
Dzieje pontominy Janina Hera

٢ ـ هريانينا هيرا: مسرح هنريك توماشيفسكي:

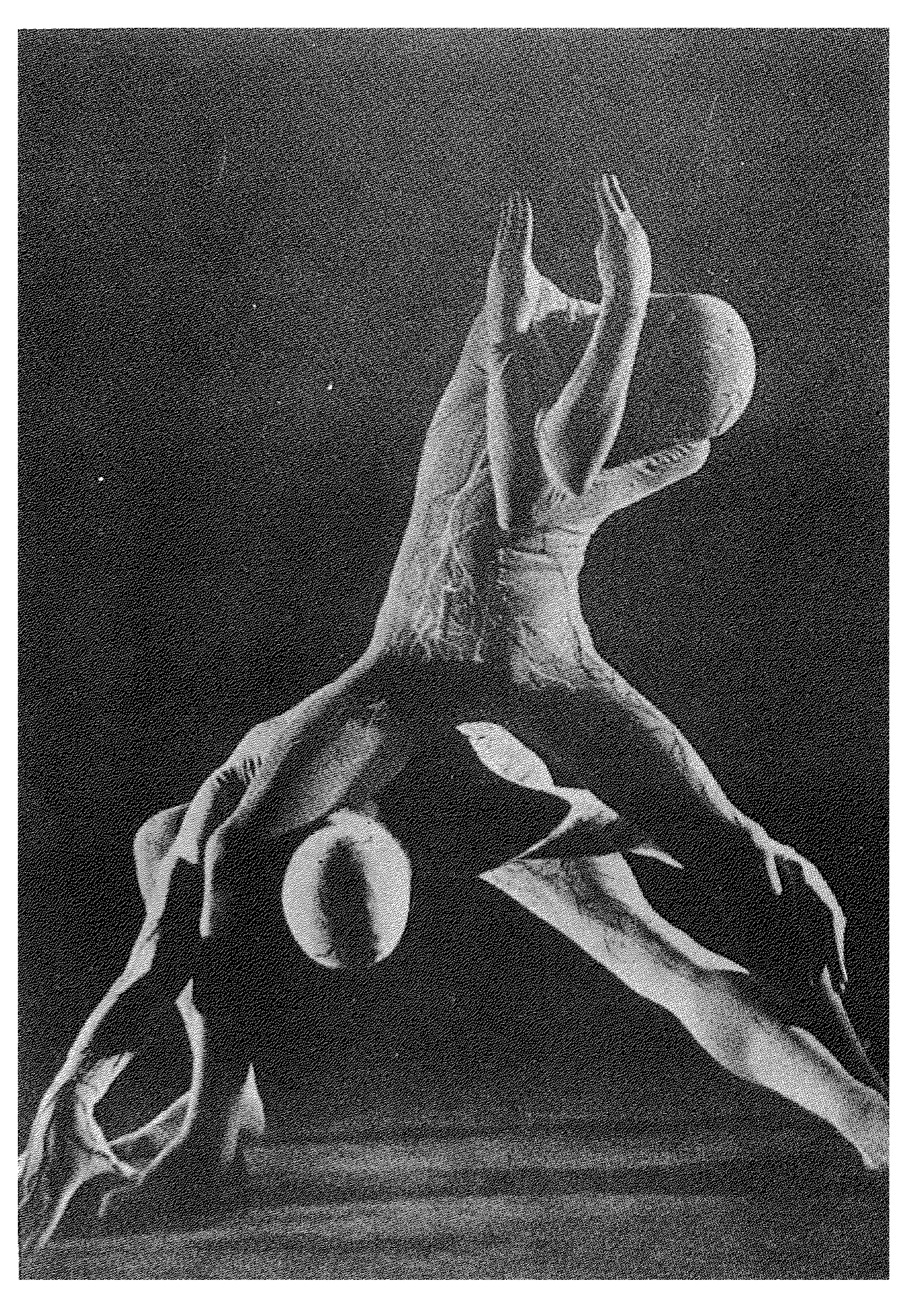
Henryk Tomaszewski Jego Teatr: Janina Hera.



منظر من إحدى مسرحيات هنريك توماشيفسكي ـ مسرح التمثيل الصامت.



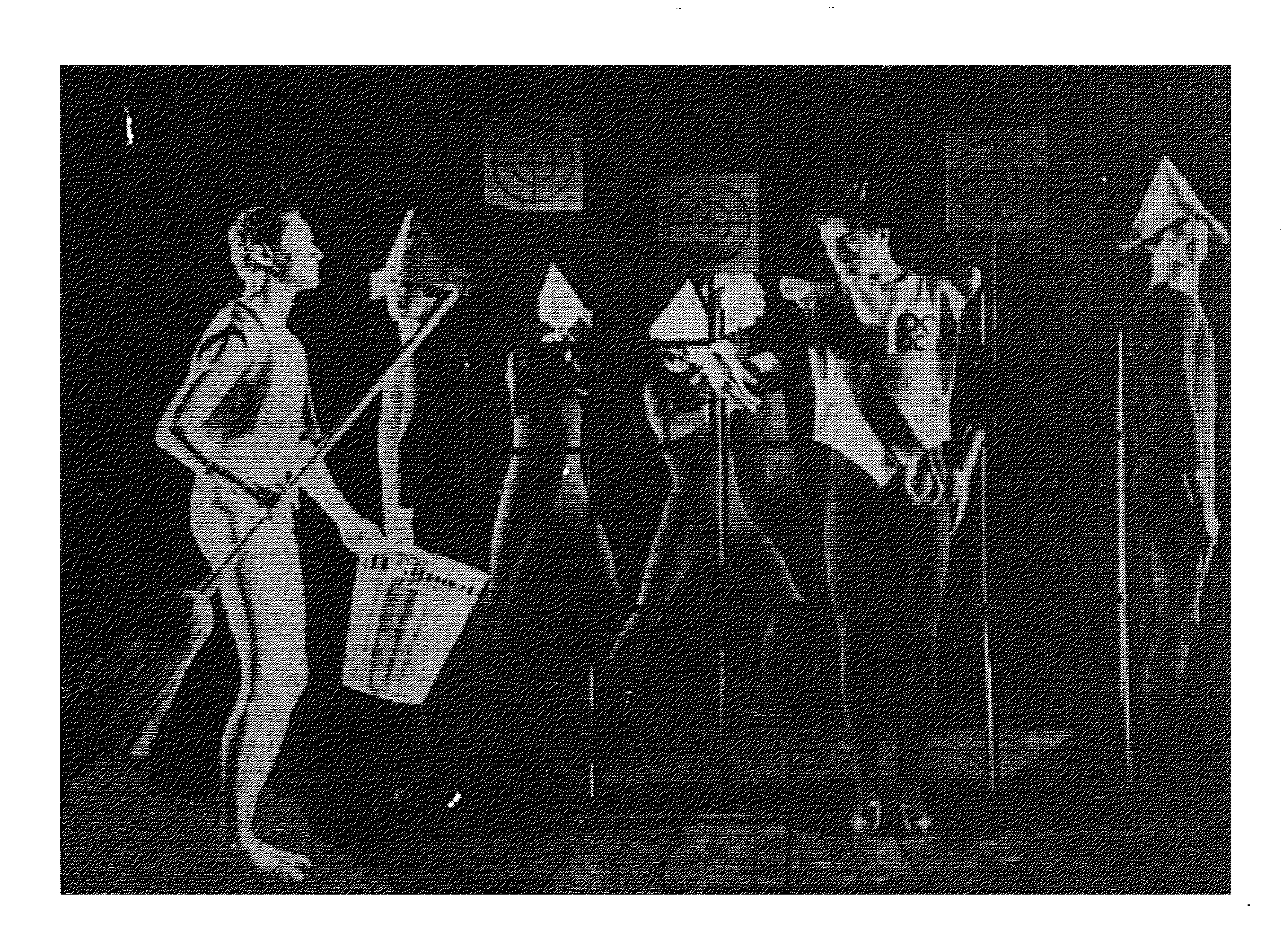
صورة شخصية لفنان التمثيل الصامت المخرج المسرحي هنريك توماشيفسكي.



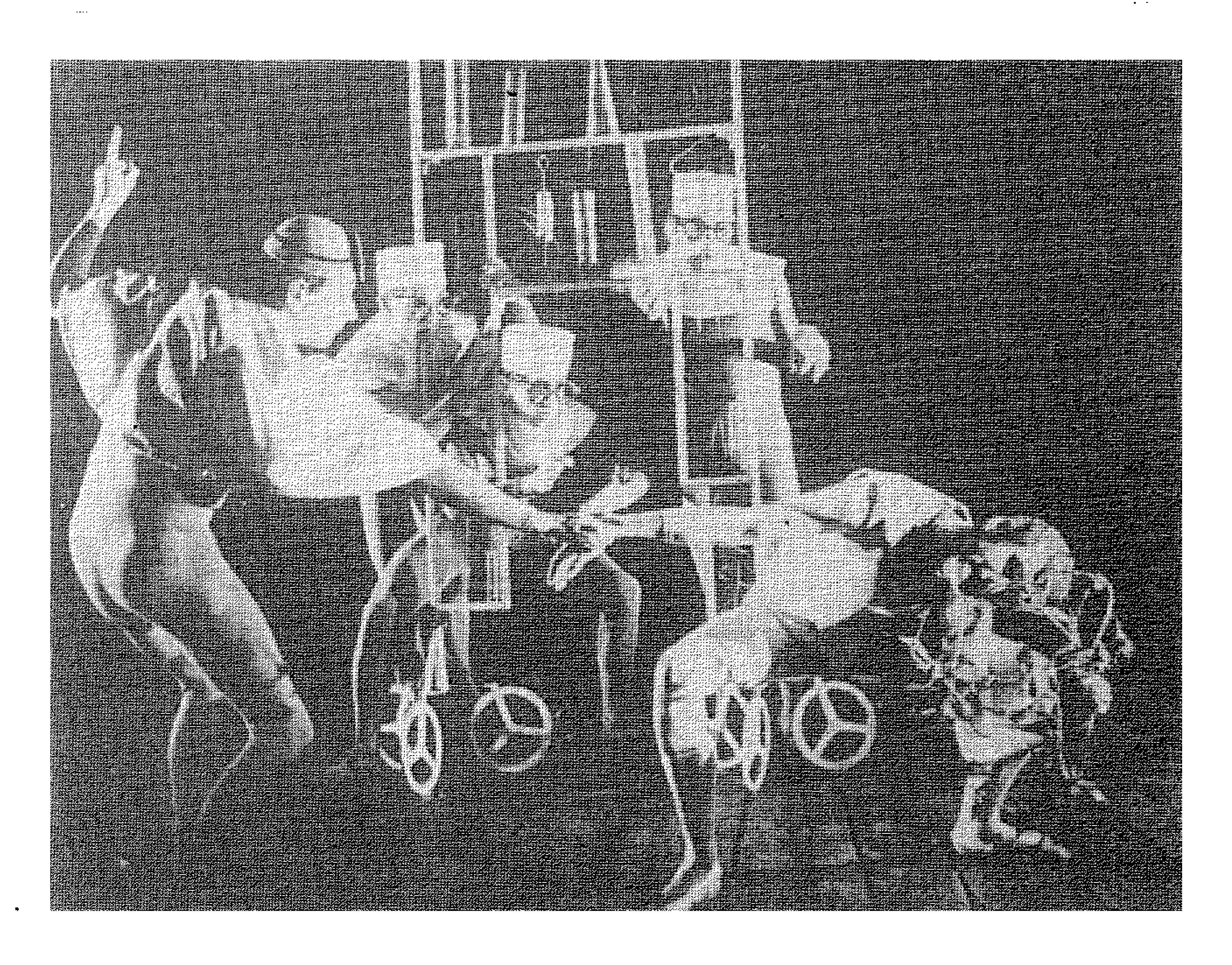
كيف يتعامل توماشيفسكي مع جسد الممثل الذى يحل محل الكلمة فى إحدى مسرحياته بمسرحه الصامت فى مدينة فرتسواف.



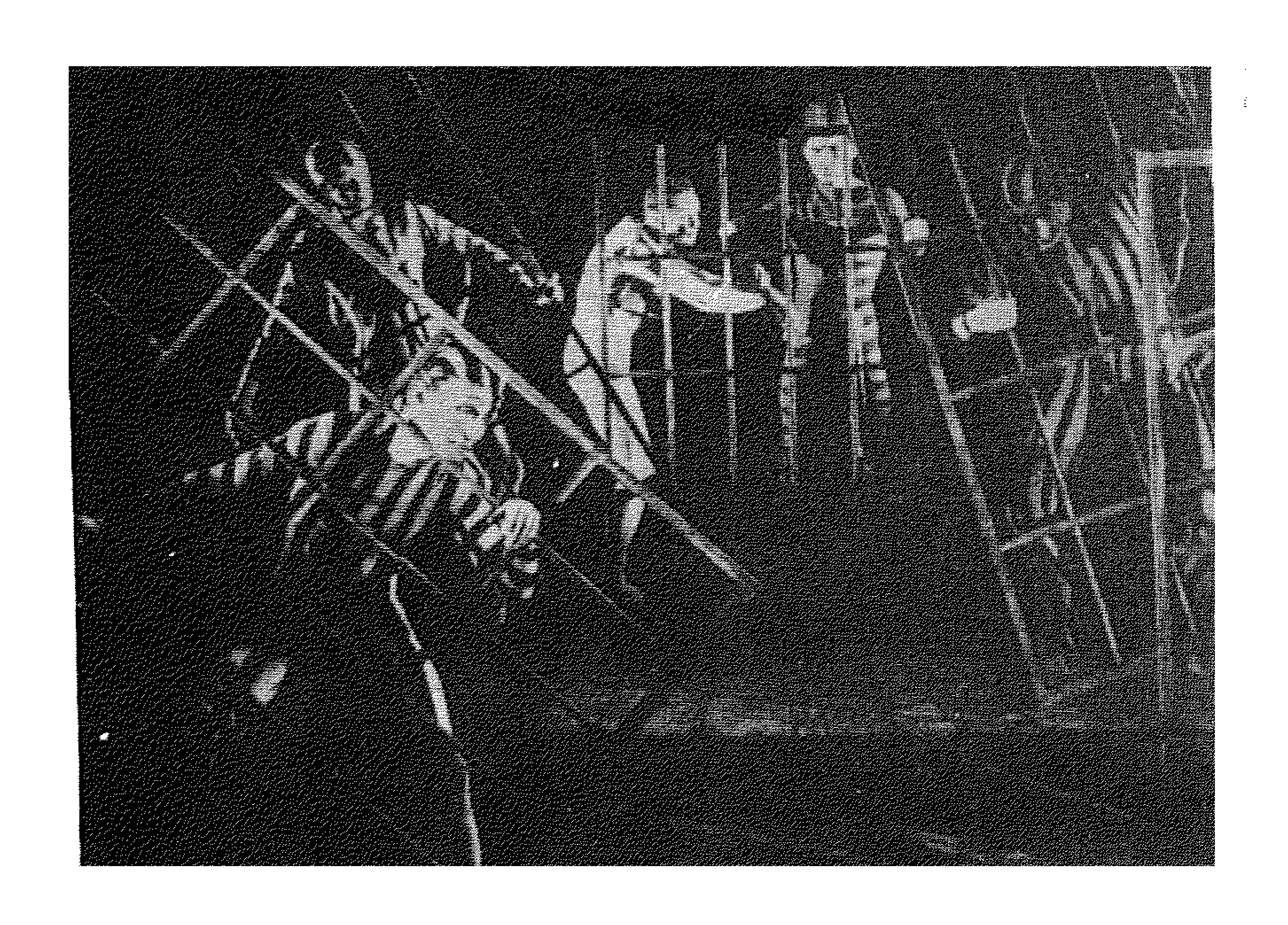
الاستنارة من تقنية «خيال الظل» والمسرح الأقصى فى إحدى تجارب «المسرح الصامت» لهزيك توماشيفسكى داخل مقر الغرفة بمدينة فرشواف البولندية.



مشهد من مسرحية «مكتب البريد» وهى مسرحية صامتة من سينوغرافيا وإخراج هنريك توماشيفسكى داخل فرقة «المسرح الصامت» بمدينة فرشواف البولندية.



مشهد من المسرحية الصامتة «فويتسيك» للمخرج المسرحي التجريبي هنريك توماشيفسكي، صاحب فرقة «البانتوميم» البولندية.



مشهد آخر من مسرحية «فويتسيك» للمخرج المسرحي «توماشيفسكي» صاحب فرقة «البانتوميم» التجريبي.

النهاية (الخلاصة)

هذه هى أهم ملامح تجارب فرسان المسرح الثلاثة.. بمسارحهم التجريبية التى تملك (لوكس) التجريب الخالص وإمكانية البحث عن لغات فنية ثرية ثراء لاحدود له على مستوى اللغة والصيغة. وتطرح هذه الدراسة عدة أسئلة هامة تترك للقارئ حرية اختيار تلك التى تهمه للبحث لها عن إجابات؛ يغدو من أهمها: هل موقع المسرح العالمى/ اليوم لم يعد مرتبطا بالكلمة أو الرسالة أو المفهوم النصى الذى يعد أقرب مايكون للشعار؟

أيمكن أن نعد المسرح قرينا للحياة اليومية ومراة عاكسة لها؟

هل نبحث المسرح عن اللهو أو العمل الجاد؟

أيكون بمقدونا فى مسرحنا العربى أن نتخلص من النمط الواحد الباحث عن الرسالة الفنية للمسرح عبر الكلمة. والكلمة فقط؟!

هل تعد الكلمة مفردةً جوهريةً ـ كما يدعى النقاد العرب ـ لتكوين أى عرض مسرحى؟

ألا يدفعنا التفكير ـ بعد الاستفادة من عمل هؤلاء المبدعين المسرحيين ـ رؤية المسرح من خلال منظور آخر يكتشف من جديد الكلمة كواحدة من مفردات العرض المسرحى، وليس أهمها؟!

ألا تدفعنا هذه التجارب فى نهاية الأمر إلى إعادة النظر فى بعض القضايا المسرحية الفنية الهامة مثل: المسرح والتشكيل المسرح والممثل (المتكامل) ـ المسرح والتعبير الصامت ـ المسرح والفضاء (الفراغ المسرحى)؟

فى رأيى أن هذه الدراسة تقترح إجابات عن هذه الأسئلةوغيرها، وهى أهم مايهدف إليه هذا الكتاب ويسعى إليه.

●

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٨٦١٩

I.S.B.N 977-01-4102



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب